STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

Music

ORGEL UND KLAVIER

IN DER MUSIK DES 16. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
DER INSTRUMENTALMUSIK

VON

OTTO KINKELDEY
DR. PHIL.
LEHRER AM KÖNIGLICHEN AKADEMISCHEN INSTITUT
FÜR KIRCHENMUSIK BEI DER UNIVERSITÄT BRESLAU

MIT NOTENBEILAGEN

STANFORD LIBRARY

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

67
A

ML465
K55
1910

467038

Copyright 1910 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

STANFORD LIBRARY

TO

ARTHUR NEWTON DAVIS

AND

HELEN PROCTOR DAVIS

THESE PAGES

ARE GRATEFULLY INSCRIBED

Vorwort.

Die vorliegende Schrift, ursprünglich als Doktor-Arbeit bei der philosophischen Fakultät der Universität Berlin eingereicht und jetzt mit einigen Erweiterungen einem etwaigen Interessentenkreise überlassen, entstand aus einem Versuch, diejenige Entwickelung des Orgel- und Klavierspiels, die in Joh. Sebastian Bach einen so glänzenden Höhepunkt erreicht, bis auf ihre Anfänge zurück zu verfolgen. Je weiter ich mit der Untersuchung vorrückte, je schwieriger wurde es, mir einen klaren Begriff von dem eigentlichen Wesen dieser Orgelkunst zu machen. Die Berühmtheit eines Hofhaimer oder eines Merulo war ohne weiteres nicht so leicht zu erklären. Es galt nun einmal den Versuch zu machen, das vielgerühmte Orgelspiel des 16. Jahrhunderts von den verschiedensten Seiten zu beleuchten.

Es stellte sich heraus, wie ja wohl zu erwarten war, daß diese Kunst aufs engste mit der Entwickelung der Instrumentalkunst überhaupt verknüpft war, und daß eine Beschränkung der Darstellung auf die Tasteninstrumente allein weder ratsam noch möglich war. Ich glaube, daß die Wichtigkeit der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts und auch der früheren Zeit immer noch nicht stark genug betont wird. Wurde doch in einer so oft aufgelegten und so oft erwähnten Sammlung, wie Georg Forsters »Teutsche Liedlein«, wegen des „anſtimens uñ umbwendens" bei der Anordnung des Druckes auf die Instrumentisten Rücksicht genommen, wie aus Forsters wunderschönen Vorreden hervorgeht. Daß ich mit dieser Arbeit keine erschöpfende Behandlung der Frage bringe, bin ich mir wohl bewußt. Vielleicht wird aber hier oder da ein neuer Gesichtspunkt angedeutet, der sich als entwickelungsfähig erweisen könnte.

So manches ist mir nach der Drucklegung aufgefallen, das der Verbesserung fähig wäre. Der Hinweis z. B. (S. 166) auf die *otto cantori* bei einer Papstwahl-Messe in Florenz 1591 dürfte sich wohl auf die liturgischen Sänger am Altar und nicht auf die Chorsänger beziehen. Somit fällt die Bedeutung des Vergleiches mit der Zahl der Sänger in den Kirchenchören des 16. Jahrhunderts weg. Ebenso wäre bei der Besprechung der Veröffentlichungen Verovios (S. 126) auf den Neudruck der *Canzonette a quattro voci*, Rom 1591 (Chansonnes Italiennes de la fin du XVIe siècle ... publiées par Alfred Wotquenne-Platteel. Leipzig, Breitkopf & Härtel, s. a.) aufmerksam zu machen.

Allen denjenigen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, spreche ich hiermit meinen herzlichen Dank aus, vor allem Herrn Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, dem ich mannigfache Anregung und Unterstützung verdanke, und Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf, der in selbstlosester Weise seine Zeit in Bologna für mich opferte und mir auch sonst mit Rat und Tat beistand. Der Bibliotheksvorsteher, die sich persönlich für mich bemühten, sei hier auch gedacht, besonders Herrn Prof. Dr. Albert Kopfermann, Direktor der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek in Berlin und Herrn Max Schneider vom Musikhistorischen Institut der Universität Berlin; dann auch der Herren Dr. Jos. Mantuani und Dr. Ferdinand Scherber von der Hofbibliothek in Wien und Prof. Dr. Max Hippe von der Stadtbibliothek in Breslau. Bei der Anfertigung einiger Abschriften war mir Frl. Alicja Simon sehr behilflich.

Schließlich habe ich, der ich mich hier in einer Sprache ausdrücke, die nicht meine Muttersprache ist, den Leser um gütige Nachsicht mit den stilistischen Unvollkommenheiten meiner Arbeit zu bitten. Auch hier haben mir bei einzelnen Abschnitten die Herren Karl Lütge, Dr. Robert Staiger und Ludwig Wachtel wertvolle Hilfe geleistet.

Breslau, im April 1910.

Otto Kinkeldey.

Inhalt.

Einleitung. S. 1.

Literatur, 3. Quellen, 4. Überblick über die praktischen Denkmäler, 4 und über theoretische Erläuterungen. 6.

1. Kapitel. Die spanischen Quellen. S. 9.

Juan Bermudo (1549 und 1545) Inhalt seiner »*Declaracion de instrumentos musicales*«, 9. Speziell über Orgel- und Klavierspiel, Anfangsübungen, 12. Verzierungen, 13. Fingersatz, 14. Die Klaviatur und die Tonarten mit ihren Transpositionen, 15. Absetzen (Übertragen) auf das *Monochord* (Clavichord). Partiturspiel und Tabulatur, 20. Ratschläge über das tägliche Üben, Ausbildung beider Hände, Verzierungsverbot, 22. Orgeln und Chorbegleitung, 23. Übungsstücke und weitere Orgelkompositionen. 25.

Sancta Maria (1565) Inhalt seiner »*Arte de tañer Fantasia*«, 25. Über den Takt und das Taktschlagen, 29. Die Erfordernisse zum vollkommenen und schönen Spiel, 30. Handhaltung, 30. Anschlag, 32. Das klare und deutliche Spiel, 33. Tonleitern und Passagen, 33. Fingersatz, 34. Das geschmackvolle Spiel, Manieren, 40. Redobles und Quiebros (Trillerverzierungen), 41. Absetzen (Übertragen) auf das Monochord (Klavier), 45. Sancta Marias Beispiele, 46. Anweisungen für Anfänger, 47. Vorschläge zum Erlernen der Kunst des Fantasierens. Thematische Behandlung, 47. Kadenzen, 47. Konsonanzen und Dissonanzen, 47. Beständiges Üben, 48. *Glosas* (Diminutionen), 48. Transpositionslehre, 50. Harmonie- und Kontrapunktlehre, 50. Genauere Erörterung der Fantasia, 53. Nochmals nötige Anweisungen für Anfänger. Üben im allgemeinen, Transponieren, Übungen im Fantasieren, 53. Das Stimmen des Klaviers. 54.

2. Kapitel. Verbreitung der Tasteninstrumente. Umfang und Beschaffenheit der Klaviatur. S. 56.

Übergang von den spanischen Theoretikern zur allgemeinen Praxis des 16. Jahrhunderts. 56.

Allgemeine Verbreitung der Orgel vor dem 16. Jahrhundert, 57.

Verbreitung der besaiteten Tasteninstrumente, 57. Das *Exaquir* im 14. Jahrhundert, 58. Das *Monochord* (Clavichord) im 15. Jahrhundert in Deutschland, Italien, Spanien und England. 59.

Umfang der Klaviatur. Virdungs Clavichord mit Pedalen (1511) und Schlicks Orgel (1511), 60. Umfang der spanischen und italienischen Klaviatur am Ende des 15. Jahrhunderts. Ramis de Pareia, 61. Luccheser Orgeln in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 62. Die Angaben Arons und Lanfrancos über Umfang der Klaviatur in Italien zu Anfang des 16. Jahrhunderts, 63. Schweizer Orgeln nach Kotter und Buchner, 63. Bermudos und Sancta Marias

spanische Klaviaturen, 64. Die Umfänge, die in den praktischen Denkmälern verlangt werden. In Deutschland, von Schlick (1511) bis B. Schmid, der jüngere (1607), 64. In Frankreich. Attaingnant (1530), 65. In Italien. Cavazzoni (1542) bis Gabrieli (1596), 65. Einiges über die weitere Entwickelung des Umfanges 65. Cerone (1613) M. Praetorius (1618), 65. Zusammenfassung. Spanien geht voran. Deutschland im Rückstand, 66. Dagegen wird das Pedalspiel in Deutschland schon von den frühesten Zeiten an kultiviert; weniger in den anderen Ländern, 67. Über das Pedal in Italien und Spanien, 68. Besaitung der Klaviere, 69. Stellung der Musiker des 16. Jahrhunderts im allgemeinen zum Klavierspiel. 69.

3. Kapitel. **Die Stimmung der Orgel und des Klaviers.** S. 70.

Ramis de Pareia über die Stimmung der älteren Monochorde, 71. Die Temperatur-Schwierigkeit, 72. Schlicks Stimmmethode, 73. Aron, 75. Lanfranco, 76. Sancta Maria, 78. Ammerbach, 79. Costanzo Antegnati, 79. Cerone. 79.

4. Kapitel. **Unterricht.** Allgemeine Erwägungen. S. 80.

Orgel- und klavierpädagogische Werke in früheren Zeiten selten. Dagegen viele Singschulen. Kein so strenger Stilunterschied zwischen Instrumental- und Vokalmusik, 80. Relative Bedeutung der Laute und der Tasteninstrumente in der Musikübung des 16. Jahrhunderts, 81. Vom Organisten und Klavierspieler wurde eine viel gründlichere musikalische Bildung verlangt. Daher eine außerordentlich lange Lehrzeit, 82. Die Wichtigkeit der Wahl des Lehrers, 83. Der spanische Elementarunterricht, 84. Der Übungsstoff, 85. Cabezons Klavierschule, 87. Einrichtung der ersten Vokalstücke für Laute und für Klavier, 88. Tänze, 90. Der deutsche Klavierunterricht. Nürnberger Liebhaber-Klavierspiel in zeitgenössischen Briefen und Rechnungsbüchern. 90.

Die Seltenheit von niedergeschriebenen Klavierbearbeitungen in Italien, 97. Erklärung dieser Seltenheit durch das Spielen direkt aus dem Chorbuch, 98. Der Squarcialupi Codex (15. Jahrhundert) von diesem Standpunkt als Orgelbuch betrachtet, 99. Die deutschen Organisten erlangten viel später als ihre italienischen Kollegen die Fähigkeit aus Stimmen oder aus der Partitur zu spielen, 104. Geschichtlicher Überblick über die ersten gedruckten französischen und italienischen Orgeltabulaturen, 104. Nachteile und Vorzüge der Tabulaturen. 106.

5. Kapitel. **Unterricht.** Einzelne Disziplinen. S. 107.

Bermudo und Sancta Maria über die ersten Übungen. 107.

Das Taktschlagen oder -treten bei dem Üben. Der Taktstrich im 16. Jahrhundert, 109. Taktstrich, nicht Akzentstrich. 110.

Der Fingersatz, 112. Die eigentümliche Handhaltung der Alten beim Tonleiterspiel, 112. Der Gebrauch des Daumens, 113. Die Triller und Doppelschläge bei den Spaniern und in den italienischen und deutschen Denkmälern. 114.

Glosas oder Diminutionen, 118. Gegner der Diminutionspraxis, 119. Bermudo und Sancta Maria über Verzierungen, 120. Die gedruckten Verzierungen Ammerbachs und Gabrielis, 120. Dirutas Anweisungen zum Verzieren, 121. Die Verzierungskunst eine Improvisationskunst, 122. Merulos ausgeschriebene Verzierungen, 122. Das geschmackvolle Spiel der Spanier und die Manieren bei deren Nachfolgern, 123. Das vollgriffige Spiel. 125.

Die Transposition, 127. Aron, Bermudo, Sancta Maria, Diruta und Cerone über das Transponieren, 127. Transpositionen in den gedruckten praktischen Werken. 131.

Die Fantasie. Freie und strengere Formen, 132. Das Fantasieren die höchste Stufe der Kunstfertigkeit. Eine gründliche Theoriekenntnis die Voraussetzung, 132. Sancta Marias Methode, diese Kunstfertigkeit zu lehren, 133. Die Einrichtung der Cabezon'schen Klavierschule, 133. Die einfache Schönheit der spanischen Fantasien (*Tientos*) sowie der spanischen Musik überhaupt, 134. Sancta Maria als Komponist, 135. Die strenge Form in der italienischen Orgelmusik, 136. Die freie Form in den deutschen, französischen und italienischen Denkmälern, 137. Entwickelung der Variations- und Recercarenformen bei den Italienern, 139. Buus' eigene Orgelbearbeitung seiner Recercaren, 141. Die weitere Entwickelung der strengen Form in Deutschland und den Niederlanden. Paix, Haßler, Sweelinck, 142. Theoretiker über Recercaren. Vicentino, Pietro Pontio, Cerone, V. Galilei. 143.

6. Kapitel. **Klavier und Orgel in der Haus- und Theatermusik.** S. 147.

Die Tasteninstrumente in allen Kapellen und Instrumentensammlungen des 16. Jahrhunderts vertreten. Nachrichten aus Inventarien, 147. Die Anteilnahme der Fürsten und Höflinge und Kunstmäcene am Klavierspiel, 149. Baldassare Castiglione über die Hausmusik des Hofmannes, 152. Der Sologesang, das Solospiel, und das Rezitieren zur Instrumentalbegleitung im 16. Jahrhundert, 153. Luzzasco Luzzaschi's Solomadrigale mit Klavierbegleitung, 156. Die Hausmusik und die Kapellen am Hofe von Ferrara, 158. Bisher unberücksichtigte Quellen zur Erforschung dieser Musikübung, 162. Die Festaufführungen an den Höfen, 163. Nachrichten aus Briefen, Tagebüchern und Festbeschreibungen besonders von Intermedienmusiken, 163. Nachrichten aus Pesaro, Brescia, Ferrara und Rom aus dem 15. und aus den ersten Jahren des 16. Jahrhundests. Instrumentalmusik in der Kammer und im Theater. Sologesang mit Orchesterbegleitung, Messen mit Orchester. Bei allen diesen wirkten die Tasteninstrumente mit, 165. Die Florentiner Intermedienmusiken von 1539, 1565, 1579 und 1589, 167. Festmusiken in Pisa 1588, 175. Englische Maifestspiele 1515, 176. Englische Theatermusiken, 1538 bis 1589, 176. Intermedienmusiken in Frankreich 1548, 177. Das Ballet de la Reine, 178. Münchener Festmusiken 1568, 178. Die Florentiner Reformopern übernahmen die Orchestereinrichtung und vieles andere von den Intermedienmusiken, 181. G. B. Doni über die Intermedienmusiken des 17. Jahrhunderts. 182.

Mitwirkung der Orgel oder des Klaviers als Solo- und als Orchesterinstrument bei den deutschen Tafel- und Tanzmusiken des 16. Jahrhunderts. Tabulaturen von Ammerbach, Paix, Schmid, Loeffelholz usw., 183. Abbildungen von deutschen Instrumentalmusiken mit Klavier, 184. Stellung der Organisten gegenüber den anderen Instrumentalisten, 185. Ihr Verhältnis zu den Patriziern. 186.

7. Kapitel. **Partitur und Basso Continuo.** S. 187.

Klavierauszüge (italienische Orgeltabulatur), die dem Organisten oder Klavierspieler als Vorlage dienen könnten, sind in Italien im 16. Jahrhundert selten, Partituren noch seltener. Wodurch ist das Fehlen der Partituren zu erklären? Schrieben die Komponisten direkt in einzelnen Stimmen? Bermudos bejahende Antwort auf diese Frage, 187. Vereinzelte Beispiele von frühen Partiturversuchen, besonders in Deutschland, 189. Die Breslauer Tabu-

laturen als Orgelpartituren, deutsche Vorläufer der Generalbaßpraxis, 191. In Italien und Spanien wurde der Gebrauch einer Partitur meistens nur weniger gebildeten Organisten gestattet. Bermudo, Vicentino, 192. Ableitung des Wortes »Partitur«. Spartieren = mit Taktstrichen versehen, 193. Die ersten gedruckten Partituren, 194. Die ersten bekannten gedruckten Generalbaßstimmen (1594), 196. Die parallele Entwickelung des Partituren- und des Generalbaßdruckes. Beschreibung mehrerer Orgelstimmen von 1594 bis zu Viadana (1602). Einfache und doppelte Bässe. Bässe mit der beigedruckten höchsten Stimme, Bezifferung, Takteinteilung, eingestreute Partiturabschnitte usw., 197. Zusammenfassender Bericht über diese Vor-Viadana'schen Quellen. 203.

Zur Theorie des Generalbaßspiels. Agazzari, 205. Die Bedeutung des Generalbasses für die Orchesterinstrumente (nicht nur für die Akkordinstrumente) in den ersten Opern, 206. Die praktischen Winke in den Vorworten der Orgelstimmen, 208. Der Basso continuo im 17. Jahrhundert eine neue Errungenschaft. Bezifferung, Verzieren im Continuospiel, Freiheit des Satzes usw., 208. Gegner des Continuospiels. Partitur *versus* Basso Continuo, 210. Diruta und Banchieri gegen das schlechte Generalbaßspiel. 211.

Die ersten gedruckten Generalbaßstimmen und Partituren in Deutschland. 212.

Anhang 1. Agostino Agazzaris Traktat »*Del suonare sopra il basso*« Seite 216

Anhang 2. Excerpte aus den Vorworten zu Orgelstimmen (1603—25) » 222

Musikbeispiele.

Bermudo . . . . . » 227
Sancta Maria . . . . . » 236
Buus *Ricercar*
Partitur und Orgelbearbeitung . . . . . » 245
Chanson »*Le content est riche*«
Klavierbearbeitung mit Alt und Baß des Vokalsatzes . . . . . » 260
»*Susanne un jour*«. Originalsatz von Lassus. Bearbeitung von A. Gabrieli
Bruchstück der Bearbeitung von Ammerbach . . . . . » 264
»*Sancta Maria vel Christus resurgens*«. Breslauer Orgeltabulatur . . . . » 275
Felice Anerio. — Zwei Vokalsätze nebst Klavierbearbeitung aus
Verovios »Diletto Spirituale« (1586) . . . . . » 280
Vincentio Galilei 3 Lautenricercaren . . . . . » 283
Luzzasco Luzzaschi Solomadrigale mit Klavierbegleitung . . . . . » 286
Claudio Merulo Canzone für Orgel . . . . . » 296
Annibale Padoano Toccata für Orgel . . . . . » 301
Antonio Archilei Solomadrigal mit Lautenbegleitung. . . . . » 306
Luca Marenzio Instrumental Sinfonia . . . . . » 312

Einleitung.

Unsere modernen Anschauungen über die Musik früherer Zeiten haben in den letzten Dezennien mannigfache Änderungen und tiefgehende Umgestaltungen erfahren. Zum Teil laufen diese Fortschritte auf unmittelbare Aktiva hinaus. Der sich in allen Kulturländern immer weiter verbreitende Bach- und Händelkultus bedeutet nicht nur eine nebensächliche wenn auch noch so interessante Wiederbelebung des Alten, sondern er bringt eine direkte und positive Bereicherung unseres modernen alltäglichen Musiklebens. Zum Teil wirken die Regungen auf dem Gebiete der Musikhistorie nur indirekt, indem sie das Verständnis für die Musik und das Musikleben vergangener Zeiten aufhellen und uns dadurch einen sichereren Leitfaden zum Verständnis unserer heutigen Musik liefern.

Daß so manche Zeiten und manche Fragen in der Musikgeschichte noch einer Aufklärung bedürfen, wird keiner leugnen. Trotz der großen Fortschritte, die etwa die Geschichte der Oper, der Instrumentalmusik und der weltlichen Vokalmusik in neueren Zeiten gemacht hat, bleibt noch viel zu tun übrig. Der Versuch, die Geschichte der Instrumentalmusik über den Anfang des 16. Jahrhunderts hinaus aufzudecken, ist neueren Datums. Zwar gab es schon seit den Anfängen der musikalischen Historie Abbildungen und Aufzählungen von Musikinstrumenten; aber über den Anteil, welchen die Instrumentisten an der gewöhnlichen Musikübung hatten, hörten wir weniger. Wurden doch das 16. und die unmittelbar vorangehenden Jahrhunderte kurzweg zur »a cappella Periode« gestempelt, eine Benennung, die bis vor etwa einem Jahrzehnt für den gewöhnlichen Leser gleichbedeutend war mit »die Zeit, in der es keine Instrumentalmusik gab«. In den letzten Jahren ist es immer klarer geworden, daß die Sache sich nicht ganz so verhielt, und immer dringender formuliert sich die Frage nach dem eigentlichen Wesen dieser früheren Instrumentalmusik und ihrem Verhältnis zur bekannten Vokalmusik.

Den Weg zur Lösung dieser Frage, soweit sie das 16. Jahrhundert angeht, möchte der Verfasser mit dieser Schrift wenigstens anbahnen. Und zwar soll die Untersuchung sich hauptsächlich auf die Tasteninstrumente beschränken. Obwohl sie nicht die alleinigen Vertreter der Instrumentalkunst waren, waren sie doch die bedeutendsten. Dennoch

wollen wir uns nicht zu eng an diese halten, sondern versuchen, gelegentlich einen Blick auch auf die anderen Instrumente zu werfen, und vor allem die mannigfaltigen Beziehungen und Verknüpfungen, die zwischen der Instrumentalkunst einerseits und der Vokalmusik andererseits existierten und die Wechselwirkungen, die sie aufeinander ausübten, zu berühren. Die Ergebnisse werden nicht ohne Bedeutung für die weitere Geschichte der Orchester- und Kammermusik und für die Vorgeschichte der Oper sein.

Warum das Orgel- und Klavierspiel gerade des 16. Jahrhunderts wichtig ist, wird sich im folgenden zeigen. Sucht man in den allgemeinen Musikgeschichten und in den Spezialwerken über Orgel- und Klavierspiel nach Aufklärung auf diesem Gebiet, so findet man, daß, obwohl gerade über diese Zeit und über die noch früheren Jahrhunderte so manches geschrieben worden ist, im allgemeinen doch noch ein tiefes Dunkel auf der Sache ruht.

Daß das Spiel auf den Tasteninstrumenten schon in dieser frühen Zeit eine nicht unwesentliche Rolle spielte, beweist schon der große Ruhm, den verschiedene Virtuosen erlangten. Man denke nur an solche Namen in Deutschland wie Conrad Paumann, an Hofhaimer und den ganzen Kreis von nicht unbedeutenden Organisten, der sich um ihn gruppiert, in Italien an Francesco Landino, »*degli Organi*« genannt, an Antonio Squarcialupi, der am glänzenden Hof des Lorenzo Magnifico so großes Ansehen genoß. Man denke an die lange Reihe von Organisten an San Marco in Venedig, die ununterbrochen seit dem 14. Jahrhundert verzeichnet ist, an die Organisten der Peterskirche zu Rom im 15. und 16. Jahrhundert, deren Namen uns erhalten sind. Man denke an die Notizen über Orgelwettstreite und Orgeleinweihungen, über große Orgelbauten, die sich hier und da in den Schriftstellern finden, an die manchmal überschwänglichen Lobsprüche der Dichter auf Virtuosen. Man erinnere sich an die erhaltenen Rechnungen und Haushaltungsbücher der verschiedenen Höfe, in denen Regal-, Virginal- und Cembalospieler oft vorkommen. Man betrachte die Abbildungen aus älterer Zeit, die häufig die verschiedenen Orgel- und Klavierformen wiedergeben. In den Archiven finden sich mehrere Mitteilungen über die Anstellung von Lehrern des Orgel- und Instrumentenspiels. Eine Bologneser Handschrift, die den Traktat des Theodoricus de Campo enthält und sicherlich vor dem 16. Jahrhundert geschrieben worden ist, schließt mit einem Kapitel »*Ars et modus pulsandi Organa secundum modum novissimum injunctum per magistros Musicos modernos*«[1]). Faßt man alle diese Tatsachen ins

1) Katalog des Liceo Musicale zu Bologna I, 259. Eine Abschrift des kurzen Kapitels, welches später wieder angeführt werden soll, sowie nähere Mitteilungen über die Handschrift verdanke ich Herrn Prof. Dr. Joh. Wolf.

Auge, so muß man zu dem Schluß kommen, daß Orgel und Klavier im damaligen Musikleben doch eine größere Rolle spielten, als es die spärlich erhaltenen Denkmäler vermuten lassen. Wir werden sehen, daß diese nicht einmal eine Andeutung von der wichtigen Stellung der Tasteninstrumente in den Orchestern des 16. Jahrhunderts enthalten.

Dieses Mißverhältnis zwischen dem literarischen Ruhm der Instrumentalkunst und dem geringen Befund von Kompositionen währt bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Die Meister des 17. Jahrhunderts stehen uns näher und haben uns Werke genug hinterlassen, die uns ein in vielen Beziehungen klareres Verständnis ihrer Zeit und eine gerechtere Abschätzung ihrer Kunst ermöglichen. Die Unklarheit, die noch über das 16. Jahrhundert herrscht, kann ich zwar nicht ganz aufhellen, aber ich glaube, daß in einigen Punkten etwas mehr Licht geschaffen werden kann.

An Vorarbeiten liegen wenige vor, die sich speziell mit diesem Thema beschäftigen. Als die wertvollsten wären zu nennen »Zur Geschichte des Orgelspiels im 14.—18. Jahrhundert« von A. G. Ritter (Leipzig 1884), eine Arbeit von Carl Krebs, »Girolamo Dirutas Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII (1892) S. 307 ff.) »Geschichte der Klaviermusik« von Max Seiffert (Leipzig 1899). Die »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert« von W. J. v. Wasielewski (Berlin 1878) trägt einiges zum Thema bei, läßt es aber häufig an Quellennachweisen fehlen.

Außerdem ist das Thema von Ambros im 3. Bande seiner Musikgeschichte (Die deutschen Instrumentisten, und die venetianische Musikschule) und auch von v. Winterfeld in »Johann Gabrieli und sein Zeitalter« (Berlin 1834) berührt worden. Monographien über einzelne Komponisten oder über einzelne Sammlungen von Orgelwerken haben wir in der Arbeit Arnolds und Bellermanns über Conrad Paumanns Fundamentum Organisandi (Chrysanders Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft II Leipzig 1867 S. 177 ff.), in dem nicht erschöpfenden Aufsatz Robert Eitners über das Buxheimer Orgelbuch (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte 1887), in der trefflichen Abhandlung von Carl Paesler über das »Fundamentbuch von Hans von Constanz« (Vierteljahrsschrift V (1889) S. 1 ff.) und in der Dissertation Hans Loewenfelds über »Leonhard Kleber und sein Tabulaturbuch« (Charlottenburg 1897).

Mit der liturgischen Aufgabe der Orgel in früheren Zeiten hat sich schon Gerbert beschäftigt in »*De cantu et musica sacra*«[1]). Ausführ-

1) Tom. II San Blasii 1774. Lib. III, Cap. III. De organis, aliisque instrumentis musicis paullatim in ecclesiam inductis. Lib. IV, Cap. I. Disciplina cantus ac musicae ecclesiasticae posteriore hac aetate.

licher wird dieser Gegenstand behandelt in Georg Rietschels »Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste« (Leipzig 1893), eine Schrift, die auch über das 16. Jahrhundert eine Fülle wichtiger Neuheiten aus den Kirchenordnungen bringt.

Einzelheiten von Belang kann man auch den Geschichten einzelner Städte, wie z. B. in Italien Caffis »*Storia della Musica Sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*«, (Venezia 1854—1855), Nericis »*Storia della Musica in Lucca*« (Lucca 1879), Valdrighis »*Musurgiana Nr. 12*« (Modena 1884), oder Werken wie Jacquots »*La Musique en Lorraine*« (Paris 1882) und Vander Straetens »*La Musique aux Pays-Bas*« (Bruxelles 1867—1868) entnehmen.

Die Quellen auf denen die folgende Arbeit beruht, sind in zwei Gruppen einzuteilen; 1. die überlieferten Kompositionen selbst. In dieser Beziehung bringt die Arbeit mit einigen Ausnahmen nichts Neues. 2. die Notizen und Besprechungen, die sich in den Theoretikern und anderen Schriftstellern des 16. Jahrhunderts finden, vor allem in einigen didaktischen Werken, die zum ersten Male vieles feststellen, das bisher nur auf Konjektur beruhte, andererseits aber auch manche Aufklärung über die Technik sowie über den Lehrgang im Klavier- und Orgelspiel bringen. Eine große Anzahl nicht unwesentlicher Aufschlüsse entnehmen wir Quellen, die eigentlich nicht speziell musikalischer oder musikgeschichtlicher Natur sind, wie z. B. zeitgenössischen Briefen, Tagebüchern, Rechnungsbüchern und Beschreibungen von Festlichkeiten. In diesen Quellen werden wir manchmal über Gegenstände unterrichtet, über die die Musiker und Musikschriftsteller sehr schweigsam sind.

Das älteste bekannte Beispiel von einer Komposition für Orgel oder Klavier stammt aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und zwar aus England. Das handschriftlich erhaltene Werk ist nicht ausdrücklich als Orgeltabulatur bezeichnet, ist aber von den anderen notierten Kompositionen der Zeit so verschieden und den späteren Orgeltabulaturen so ähnlich, daß man es wohl ohne Gefahr als Orgelwerk ansehen darf. Faksimiles aus der Handschrift, welche im British Museum aufbewahrt wird, befinden sich in Wooldridges »*Early English Harmony*« (London 1897) Tafeln 42—45. Eine genaue Beschreibung nebst Übertragungen gibt Wolf in seiner »Geschichte der Mensuralnotation« (Leipzig 1904), I 356 ff., II und III Nr. 78. Dem nächsten Denkmal begegnen wir auf deutschem Boden. Es ist Conrad Paumanns Lehrbuch für den orgelmäßigen Kontrapunkt aus der Zeit um 1452, das *Fundamentum Organisandi*, dem auch mehrere Stücke für Orgel von anderen Komponisten oder Bearbeitern angehängt sind. Eine vollständige Übertragung mit einigen Faksimiles bringt die genannte Arbeit von Arnold und Bel-

lermann. Aus ungefähr derselben Zeit stammt das Buxheimer Orgelbuch.

Aus dem 16. Jahrhundert sind uns Denkmäler in größerer Anzahl erhalten. Da haben wir besonders in Deutschland eine Reihe von Sammlungen von Orgelwerken. Auffallenderweise ist das zuerst zu nennende Werk ein Druck, nämlich Arnold Schlicks »*Tabulaturen etlicher Lobgesang und liedlein uff die Orgeln uñ lauten*« (Mainz 1512). Das Werk liegt im Neudruck von Robert Eitner vor, als Beilage zu den Monatsheften (1869). Dann folgt eine Reihe Handschriften, wie das Tabulaturbuch von Kleber, welches in den Jahren 1520—1524 entstand; die Tabulaturen des Schweizers Hans Kotter um 1532; ferner aus der Zeit um 1540 Hans Buchners von Constanz *Fundamentum* welches sich außer mit der Lehre des Orgelkontrapunktes auch als erstes mit Fragen des Fingersatzes beschäftigt. Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gibt es neben handschriftlichen Tabulaturen wie denjenigen der reichen Breslauer Sammlung[1]), denen des Herzogs Christian von Sachsen[2]), Nörmigers[3]) und Loeffelholtz'[3]), eine Reihe gedruckter Sammlungen von Ammerbach (1571), Bernhard Schmid dem älteren (1577) und Jacob Paix (1583).

In Frankreich hatte man schon in den Jahren 1530—1531 eine ganze Serie kleiner Orgelbücher, »*Tabulatures des Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instrumentz*« in Paris bei Attaingnant gedruckt.

Die ersten aus Italien bekannten Stücke, speziell für Orgel oder Klavier gedruckt, finden sich in einer Sammlung aus dem Jahre 1540, »*Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia al segno del Pozzo*«. Auf diese wie auf die ihr folgenden Orgelsammlungen aus Italien werden wir später zurückkommen (S. 105ff.). Von dem berühmten Willaert (etwa 1490—1562) scheint es keine Werke speziell für die Orgel gedruckt zu geben. Sein Zeitgenosse Jaques Buus, von 1541—1551 Organist an San Marco, ist lange Zeit in der Musikgeschichte auf dem Gebiete der Instrumentalmusik nur mit zwei Büchern Recercaren, in Stimmen erschienen, vertreten gewesen. Es existiert aber im British Museum ein Exemplar eines Druckes aus dem Jahr 1549, der vier Recercaren in italienischer Orgeltabulatur enthält. Das Werk hat in den Musikgeschichten bisher keine eingehende Behandlung gefunden. Es soll an geeigneter Stelle (S. 141) näher darauf eingegangen werden.

Von Merulo wurden schon 1567 Recercaren in italienischer Orgeltabulatur gedruckt, und 1568 Messen in gleicher Gestalt. Erst gegen

1) Auf der Breslauer Stadtbibliothek. Siehe Katalog von Bohn.
2) Auf der Königl. Bibliothek Dresden. Katalog von Kade und Eitner.
3) Königl. Bibliothek Berlin. Mss. mus. Z 89 und Z 34.

Ende des 16. Jahrhunderts kamen die Orgelwerke der Gabrieli in den Druck. Es muß auffallen, daß uns die italienischen Forscher und Bibliographen über handschriftliche Vorläufer oder Parallelerscheinungen zu diesen Druckwerken so gut wie gar nichts mitteilen.

Die einzige mir bekannte Äußerung über eine handschriftliche italienische Orgeltabulatur aus dem frühen 16. Jahrhundert ist eine kurze Erwähnung Gasparis (Kat. Bol. IV, 191, unter Buus) von einer Messe, für Orgel intabuliert von Girolamo d'Urbino. Auch deutsche Forscher auf italienischen Bibliotheken erwähnen den Gegenstand nicht. Eine richtige Parallelerscheinung zu den deutschen handschriftlichen Orgeltabulaturen gibt es augenscheinlich in Italien nicht. Es wird wohl auf diesem Gebiet in Italien viel nachzuholen sein. Doch werden wir später sehen, daß in gewissem Maße die italienischen Organisten ohne besondere Intabulierung fertig wurden, wo sie ihre deutschen Kollegen nötig fanden.

Die hier in kurzen Zügen angedeuteten praktischen Quellen geben aber, wie wir im weiteren Verlaufe der Arbeit sehen werden, nur einen schwachen, oder wenigstens einen unvollkommenen Begriff von der Tätigkeit auf dem Gebiete des Orgel- und Klavierspiels in der Zeit, die wir zu behandeln haben. Zur Vervollständigung und zur Aufklärung müssen wir auch andere Quellen heranziehen als die praktischen Denkmäler. In erster Linie sind es rein musiktheoretische Schriften oder Einleitungen zu praktischen Werken, die uns da Hilfe leisten können.

Zum Teil ist diese Seite des Themas schon beleuchtet worden in der Arbeit von Päsler über das Fundamentum von Hans Buchner. Der Name Fundamentum bezieht sich eigentlich nicht auf die ganze Buchner-Handschrift mit ihren vielen Stücken in Orgeltabulatur, sondern mehr auf die theoretische Einleitung oder das Vorwort, in dem die Grundsätze des Orgelspiels und des Orgelkontrapunktes (zu einem Cantus Firmus) niedergelegt werden. Geschichtlich bedeutend ist dieses Vorwort dadurch, daß es uns die ersten Nachrichten bringt über einige technische Fragen, wie die des Fingersatzes und der Handhaltung. Mit den Erklärungen Buchners hat man sich in der Musikgeschichte begnügen müssen bis zur Zeit des Leipziger Thomas-Organisten Nikolaus Elias genannt Ammerbach, der in seinem Tabulaturbuch von 1571 wenigstens soweit es den Fingersatz und die Verzierungen angeht, etwas über Buchner hinausgeht. Diese beiden, Buchner und Ammerbach, haben aber ihre Erklärungen nur als Nebensache betrachtet, als Einleitung zu ihrem praktischen Teil.

Als erstes uns erhaltenes Werk, das sich die Erklärung der Kunst des Orgel- und Klavierspiels zur eigentlichen Aufgabe machte, galt bisher Girolamo Dirutas »*Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di*

sonar Organi, & instrumenti da penna«, erschienen in Venedig 1597. Das Werk, 32 Blätter stark, erörtert erst die Elementarfragen von Notation und Tastenbenennung, unterrichtet dann genauer über Körperhaltung, Handhaltung und Handbewegung, Anschlag, Fingersatz und Verzierungen. Es werden auch als Übungsstücke 17 Kompositionen von Diruta, von beiden Gabrieli, Merulo, Luzzasco Luzzaschi und anderen namhaften Organisten der Zeit beigefügt. Der eigentümliche Wert des Werkes beruht darin, daß es angeblich die Anschauungen und Lehrsätze Merulos wiedergibt. Ein zweiter Teil erschien in Venedig im Jahre 1609. Das wesentlich Neue in diesem Teil bezieht sich auf das Übertragen einer Komposition aus den Stimmen in die Orgeltabulatur (zwei Systeme, oben 5, unten 8 Linien) und die Ausschmückung dieser Übertragung mit Diminutionen, d. i. melodischen Verzierungen. Für das letztere ist eine ganze Kontrapunktlehre beigegeben. Darauf folgt eine breit ausgeführte Transpositionslehre. Auch diesem Teile werden mehrere Stücke von bekannten Organisten eingefügt.

Diese Werke des Diruta werden schon mehrfach von Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels erwähnt. Krebs hat sie in der genannten Arbeit ausführlicher und in sehr dankenswerter Weise behandelt. Aber sehr viel von dem, was Krebs dem Diruta rühmend als Neuerer und als Pionier zuschreibt, möchte ich für Vorgänger Dirutas, die bisher fast unbekannt geblieben sind; in Anspruch nehmen.

Es läßt sich nämlich in Spanien im 16. Jahrhundert eine blühende Instrumentalmusik nachweisen, die in der allgemeinen Musikgeschichte noch lange nicht recht geschätzt wird. Um die Mitte des Jahrhunderts erfahren wir von einem regen Leben auf dem Gebiete der Klavier- und Orgelmusik. Der bedeutendste Vertreter dieses Gebiets ist der allerdings bekannte und geschätzte Antonio Cabezon[1]), der 1566 gestorben ist. Werke von ihm erschienen schon 1557 im Druck in dem »*Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*« von Luis Venegas de Henestrosa in Alcala herausgegeben[2]). Die Hauptquelle aber für seine Werke ist die Ausgabe in Zifferntabulatur, welche sein Sohn Hernando im Jahre 1578 besorgte. Das Werk ist vollständig im Neudruck in den spanischen Denkmälern von Pedrell herausgegeben worden.

1) Nicht Felix Antonio, wie er in den meisten Lexicis und Geschichten genannt wird. Biographisches über ihn von Felipe Pedrell in den Einleitungen zu der Neuausgabe der Werke Cabezons. Hispaniae Schola musica sacra. Voll. III, IV, VII und VIII Barcelona. (Leipzig Breitkopf & Härtel) 1895—98.

2) Das Werk selbst war mir nicht zugänglich. Es enthält nach Pedrell Werke von Vila, Luis Alberto, Julius de Modena, Francisco Fernandez Palero, Soto [Pedro?] und einer Frau, einer Nonne, Gracia Baptista. Elf darin enthaltene Stücke von Cabezon im Neudruck in Hispaniae Schola mus. sacra VIII Teil II, S. 32—51. Einiges über Venegas' Tabulatur mit Beispielen bei Morphy »*Les Luthistes espagnols du XVI siècle*«. Leipzig 1902, S. XXI, XXIII, LI und 228.

Gerade um Cabezons Zeit scheinen sich die spanischen Musikschriftsteller dafür interessiert zu haben, ihren Landsleuten einen tieferen Einblick in das Wesen der Kunst des Tastenspiels zu verschaffen. Zwei Werke sind es vornehmlich, die sehr eingehend das Orgel- und Klavierspiel behandeln. Das erste ist die

»*Declaracion de instrumentos musicales*« von Juan Bermudo, Ossuna, 1555;

das zweite, die

»*Arte de tañer Fantasia assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia*« von Thomas de Sancta Maria, Valladolid 1565.

Letzteres Werk muß schon 1556 zur Veröffentlichung fertig gewesen sein, denn in diesem Jahr wurde Sancta Maria ein Privileg erteilt, welches 1563 erneuert wurde. Es fällt also in seiner Entstehung beinahe mit Bermudos Werk zusammen. Beide Werke gehören demnach in die letzten Jahre der Willaert-Buus Zeit. Willaert starb 1562 in Venedig. Buus ist bis 1564 in Wien nachweisbar. Bei den nahen Beziehungen, welche damals zwischen Italien und Spanien bestanden, die in der vorhergehenden Zeit Karls V. besonders stark angeknüpft worden sind, und in Betracht der gemeinsamen niederländischen Quellen, aus denen sie schöpften, darf man wohl wenigstens bis zu einer gewissen Grenze annehmen, daß die Vorschriften, welche diese Schriftsteller für das spanische Orgelspiel aufstellten, auch für die italienische Praxis eine Bedeutung haben.

Die modernen spanischen Musikhistoriker wie Pedrell und Morphy haben mehrfach auf die Bedeutung der Werke Bermudos und Sancta Marias für die Musikgeschichte hingewiesen. Spanien hat uns aber bis jetzt noch keine eingehende Studie oder Würdigung dieser Quellen geschenkt. Im Auslande haben sie sich mit einer bibliographischen Notiz oder einer vorübergehenden Erwähnung begnügen müssen.

I. Kapitel.

Die spanischen Quellen.

Da diese spanischen Werke so lange unbeachtet geblieben sind und doch so wichtige Beiträge zu unserem Thema liefern, möchte ich etwas näher auf sie eingehen, als es vielleicht sonst nötig wäre. Es soll daher eine ausführliche Inhaltsangabe folgen, die ich dann als Ausgangspunkt der weiteren Untersuchungen nehmen möchte.

Juan Bermudos erhaltene Werke erschienen zwischen 1549 und 1555. Bermudo bezeichnet sich auf den Titelblättern als aus der Stadt Ecija in der Erzdiözese von Sevilla gebürtig. Zur Zeit, als seine Bücher im Druck erschienen, ist er Franziskanermönch im Orden der »*Frayles menores de observancia*« in der Provinz Andalusien. Sein erstes mir bekanntes Werk stammt aus dem Jahre 1549. Es heißt »*Libro primo de la declaracion de instrumentos musicales*« und ist Johann III., König von Portugal, gewidmet[1]). Es enthält verhältnismäßig wenig, das sich speziell auf die Instrumente bezieht. In demselben Jahr (1549) erhielt Bermudo ein Privileg für ein neues Werk, welches 1550 erschien mit dem Titel »*El Arte Tripharia*«[2]). Das kleine Werk enthält eine summarische Darstellung von Bermudos Lehre vom Cantus planus, der Mensuralmusik (*canto de organo*) und dem Klavierspiel. Er beruft sich darin häufig auf seine vier Bücher über die musikalischen Instrumente. Man muß also annehmen, daß das oben erwähnte Werk von 1549 nur ein Teil seiner schon gedruckten Schriften ist. Das Buch ist einer »*muy reverenda Señora Doña Ysabel Pacheco*«, Äbtissin des Klosters Sancta Clara de

1) Exemplar Königl. Bibliothek Berlin.

2) Dieses Werk kenne ich nur nach einem Faksimile des in Madrid aufbewahrten Unikums. Von diesem Faksimile wurden nur 15 Exemplare hergestellt. Das von mir benutzte Exemplar besitzt das British Museum. Obwohl andere Exemplare manchmal in den Jahresberichten des spanischen Büchermarktes angezeigt werden, scheint das Interesse daran in Spanien nicht über die Sammlerliebhaberei hinausgegangen zu sein. Im Auslande ist es, soweit es seine historische Verwertung angeht, unbekannt geblieben. Trifarius (= dreifach) bezieht sich wohl auf die drei Hauptgegenstände der sehr knapp gehaltenen Schrift.

Montillo gewidmet. Ein einleitender Brief des Autors an diese gibt Aufklärung über den Zweck, welchen der Autor mit diesem Werk im Auge hatte. Die Äbtissin hat eine Freundin, eine junge adlige Dame, die auch Nonne werden sollte. Diese sollte in kurzer Zeit singen lernen »*para el servicio del officio divino*« und auch spielen »*para su sancto exercicio*«[1]).

Waren diese Bücher des Bermudo nur Fragmente oder summarische Überblicke, so haben wir in einer Ausgabe der *Declaracion de instrumentos musicales, Ossuna 1555* eine ausführliche Darstellung seiner ganzen Musiklehre. In diesem Werk faßt er alles zusammen, was er bisher geschrieben hat, und erweitert es sehr. Es ist in fünf Bücher geteilt und umfaßt 300 Seiten. Bescheidenheit ist bei Bermudo eine wenig geschätzte Tugend. Er macht große Versprechen, die nicht alle gehalten werden. Sein Stil ist manchmal beißend satirisch, manchmal wirklich witzig. Er schreibt mehr für den Anfänger als für den ausgebildeten Musiker, und gerade dadurch wird das Werk geschichtlich sehr wertvoll; denn er behandelt so manchen Punkt, den die gediegenen Theoretiker als selbstverständlich voraussetzten. Vor allem aber geht er aufs Praktische. Mit den weitschweifigen Spekulationen und pseudo-philosophischen Betrachtungen vieler seiner Zeitgenossen gibt er sich bloß im ersten und zweiten Buch ab. Sonst ist er meist rein sachlich. In allen seinen Schriften hat Bermudo immer das Spielen neben dem Singen und Komponieren im Auge. Die Vorschriften, die er für die Musik aufstellt, gelten meistenteils ausdrücklich für das Spielen sowie für das Singen; und wo das nicht der Fall ist, wird der Unterschied fast immer erklärt[2]).

Mit der Musikanschauung seiner Zeit, auch des Auslandes, war er nicht unbekannt. Seine Gewährsmänner in Sachen der Theorie, um bloß die ihm zeitlich nahestehenden zu nennen, sind Gafurius, Glarean und Ornithoparchus. Die Examinatoren, die seine Werke den Behörden und dem Publikum sehr schmeichelhaft empfehlen, sind erstens Bernardino de Figueroa, königlicher Kapellmeister zu Granada, und zweitens kein geringerer als Christoval de Morales, der noch dem fünften Buche, der Kompositionslehre, ein besonderes Begleitschreiben mitgegeben hat,

---

1) Von der Klaviersammlung des Venegas (1557) wissen wir, daß sie neben den Kompositionen solcher Größen wie Cabezon auch unter anderen das Werk einer Nonne enthielt. Die Klöster waren bekanntlich auch in Italien die Pflegestätten für die musikalischen Übungen der Frauen.

2) Bermudo verhält sich hier etwas anders zu seinem Stoff als die italienischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, die für die Geschichte der Instrumentalmusik in Betracht kommen. Die Werke von Ganassi, Ortiz, usw. haben mehr den Charakter von allgemeinen musikalischen Verzierungslehren, die nebenbei Anwendung auf spezielle Instrumente finden.

das schon 1550 datiert ist, in dem er sich äußert, daß er noch nie ein Werk gesehen habe, das dieses schwierige Thema so klar behandelt.

Die Inhaltsangabe der verschiedenen Bücher, wie sie Bermudo selber mitteilt, wird uns zeigen, wie er seine Aufgabe aufgefaßt hat.

»In dem ersten Buch werden mit großer Kunst und Gründlichkeit die Lobpreisungen der Musik behandelt; es enthält 20 Kapitel und ist auch zur Ergötzlichkeit nützlich«.

»In dem zweiten Buch stelle ich die Einleitungen und ersten Prinzipien der Musik dar für Anfänger im Singen und im Spielen; es enthält 36 Kapitel«.

»In dem dritten Buch behandle ich große und tiefe Geheimnisse, sowohl im Cantus planus wie im Mensuralgesang (*canto de organo*); und ich behandle die Theorie in solcher Weise, daß ich die Praxis dabei nicht vergesse; dieses Buch enthält 50 Kapitel«.

»Das vierte Buch enthält die wahre Erkenntnis der Orgel und jeder Art Vihuela, ebenso der Harfe, und die Weise für sie eine Tabulatur zu schreiben und auf diesen Instrumenten zu spielen, zusammen mit wichtigen Bemerkungen, altbekannten und neuen. Es enthält 93 Kapitel«.

»Du wirst finden im fünften Buch die gründlichste und ausführlichste Kunst, cantus planus zu komponieren, Kontrapunkt zu machen und Mensuralmusik zu komponieren. Die Schönheiten, welche die Sänger erfunden haben, werden praktisch behandelt und die Gründe dafür angegeben, und die Kunstgriffe werden durch Beispiele erklärt, so daß jeder, der sie zu gebrauchen wünscht, sie mit großer Sicherheit nachahmen kann. Es enthält 33 Kapitel«.

»Das sechste Buch trägt einige die Musik betreffende Irrtümer zusammen von denjenigen, die in dieser Wissenschaft in unserer Muttersprache geschrieben haben, widerlegt sie genügend und lehrt die Wahrheit. Und ich teile es ein in vier Traktate, an deren Schluß ich noch zwei weitere beifüge. In dem einen spreche ich von den Geschlechtern (*generos*) der Musik, und in dem anderen gebe ich die Weise auf meinen Instrumenten zu spielen an. Und es sind Neuigkeiten in allen sechs Traktaten speziell über die Stimmung der Instrumente«.

Dieses sechste Buch ist leider trotz der verheißungsvollen Inhaltsangabe nicht zustande gekommen, wenigstens in dieser Ausgabe nicht. Es scheint auch sonst nicht aufgefunden zu sein. An der Stelle, wo das sechste Buch folgen sollte, läßt Bermudo eine Entschuldigung drucken. Von den vielen Gründen, warum das sechste Buch nicht folgt, will er nur die zwei wichtigsten angeben. Erstens möchte er denjenigen, die er angreifen wollte, oder angegriffen hat, Gelegenheit geben, ihre Werke zu korrigieren, so daß sie nicht sagen könnten, sie seien nicht gewarnt worden. Sie mögen dieses als brüderliche Mahnung annehmen. Zweitens sei das Papier jetzt viel teurer geworden, als es in vergangenen Zeiten war. Jetzt koste das einfache Papier dreimal soviel als früher der gedruckte Bogen.

Obwohl in dem ganzen Werke interessante Mitteilungen über die Musikanschauungen der Zeit, und so manche praktischen Winke für Musiker gegeben werden, wie z. B. Bemerkungen über die gewissenlosen

Lehrer auf der Vihuela und der Orgel, über die schlechten Organisten, über die wahre Auffassung von der Musik, ein langes Kapitel mit der Überschrift »Anweisungen den Chor zu dirigieren,« ein anderes »Anweisungen für Sänger« usw., möchte ich diese jetzt unberücksichtigt lassen und mich darauf beschränken, nähere Angaben über den Inhalt des für uns in Betracht kommenden Teiles des vierten Buches von dem Orgelspiel zu machen.

Schon in dem Vorwort zu dem »*Libro primo*« von 1549 macht Bermudo darauf aufmerksam, daß viele Sachen, die er gern erörtern möchte, eigentlich nur durch die mündliche Unterweisung eines guten Lehrers gelernt werden können, wie z. B. die genaue Handhaltung oder die Verzierungen, die sich fast täglich ändern. Andere Sachen aber erläutert er sehr ausführlich.

Das vierte Buch der Ausgabe 1555 fängt an mit einem Kapitel »Einige Anweisungen für Spieler«. Bermudo sagt, er habe nie einen ausgezeichneten Spieler gesehen, der nicht mindestens zwanzig Jahre in fortgesetztem Studium verbracht hätte. Es gäbe aber viele »barbarische« Spieler, die ihr ganzes Leben mit dem Studium der Orgel zugebracht hätten. Seine Bücher dagegen verhelfen in kurzer Zeit und mit mäßiger Arbeit dazu, ein annehmbarer Spieler zu werden. Die hauptsächlichen Erfordernisse für einen guten Spieler sind die Kenntnisse von der Handhaltung, ferner mit welchen Fingern man aufwärts spielen muß, und mit welchen abwärts, um mit Leichtigkeit die schwierigen Passagen auszuführen, mit welchen Fingern man die Verzierungen machen muß und auf welchen Tasten: »Nimm als speziellen Rat« sagt Bermudo, »daß Du dieses nicht von einem »barbarischen« Spieler lernst, sonst spürst Du Dein ganzes Leben lang Mängel. Es ist mehr wert, zweimal so viel Geld an einen guten Spieler zu zahlen, der Dir das zur rechten Zeit beibringt, als das einfache an einen der nicht weiß, wie man die Hände auf die Orgel setzt.« Es wird verlangt, daß man Mensuralmusik verstehe, vor allem aber, daß man im Takthalten fest sei. Kontrapunkt ist nicht durchaus nötig, aber es ist gut und nützlich, wenn man ihn versteht, weil man leichter auf das Monochord absetzen[1]) und Fehler des Notenschreibers verbessern kann. Für das Spielen an sich ist er nicht so nützlich.

---

1) Ich übersetze »*poner en el monacordio*« mit »auf das Monochord (das Klavichord) absetzen«. Das Wort »absetzen« war bei den deutschen Organisten *terminus technicus* und bedeutete, aus den Vokalstimmen in die Buchstaben-Tabulatur umschreiben. Wir werden sehen, daß bei den Spaniern »*poner en el monacordio*« aber auch für das direkte Übertragen oder Spielen auf dem Instrument ohne Vermittelung einer geschriebenen Tabulatur sowohl wie für das Tabulaturschreiben gebraucht wird.

»Wenn Du »gute Hände« hast und dieses Buch verstehst, kannst Du anfangen Kompositionen auf das Monochord abzusetzen. Die Musik, die Du zuerst absetzen mußt, möge aus einigen *Villancicos* des zuverlässigen Musikers Juan Vazquez bestehen. Diesen, obwohl sie leicht sind, weil sie der Gattung der *Villancicos* angehören, mangelt es nicht an musikalischem Wert, so daß sie als Grundlage dienen können. Sodann setze Musik von Josquin, von Adriano [Willaert], von Jachet Mantuano, von Meister Figueroa, von Morales, von Gombert und anderen ähnlichen ab. Stücke von Instrumentalisten für das Monochord komponiert, mögest Du nicht spielen (es sei denn, daß jene ausgezeichnete Männer sind), weil sie große Fehler enthalten. Ausgezeichnete Spieler nenne ich Don Juan, Präbendar an der Kirche zu Malaga, den Präbendar Villada von der Kirche zu Sevilla, den Herrn Vila in Barcelona, Soto und Antonio de Cabezon, Spieler seiner Majestät.«[1])

Nachdem der Schüler in dieser Weise eingeführt ist, soll er zwei Stunden jeden Monat nehmen. In der ersten soll ihm der Meister die Aufgabe erklären; in der zweiten soll der Schüler das, was am ersten Tag abgesetzt worden ist, dem Meister vorspielen, der ihm nun sagen wird, ob er die Finger richtig setzt, ob er ordentlich Takt hält und ob er wirklich alle Stimmen spielt. Nach sechs Monaten derartiger Übung wird er auf dem Wege sein, in kurzer Zeit ein guter Spieler zu werden. Dem Orgelspieler gibt er denselben Rat wie dem Vihuelaspieler. Er soll nicht »Fantasia« spielen, wie der Ausdruck heißt, das ist, frei über ein Thema oder Motiv spielen, bevor er viele Kompositionen kennt. Nachdem der Schüler eine Stunde genommen und die Aufgabe wohl studiert hat, soll er sie für seinen eigenen Nutzen genau notieren (*sacar en punto*), nicht anders als ihm der Meister gesagt hat. Wenn er sich in dieser Geschicklichkeit übte, wird es ihm leicht gemacht, große Schönheiten auf dem Monochord hervorzubringen, und wenn er in dieser Weise das Monochord und die musikalische Komposition verstanden hat, wird er sich zum Kontrapunkt und zu allen Schönheiten der Komposition hingezogen fühlen, und wird nicht bloß ein guter Spieler, sondern ein vollendeter Musiker sein wollen.

Es folgt nun ein Kapitel über die *Redobles*, das heißt eine Art Verzierung, die unserem Pralltriller oder gewöhnlichem Triller gleichkommt. Notenbeispiele bringt Bermudo für diese Verzierungen nicht. Er bemerkt, daß sie sich sehr schwer durch die Schrift erklären lassen und will es den Meistern überlassen. Er gibt aber trotzdem eine ganz klare Darstellung von seinen Ansichten über diese Triller. Sie können nach oben

1) Vila und Soto sind in der Venegas-Tabulatur 1557 vertreten. Über Vila († 1582) vgl. Saldoni »*Efemerides de Musicos Españoles*« Madrid 1860, S. 101.

oder nach unten ausgeführt werden, entweder mit einem Ganzton oder mit einem Halbton. Man muß genau auf den Modus (Tonart) achten, in dem man spielt, um zu wissen, ob man Ganzton oder Halbton anbringen soll. Beide Hände und jeder Finger, der dazu fähig ist, sollen geübt werden. Er schlägt vor, daß man sich speziell darüber vom Meister belehren lassen und jeden Tag eine Stunde Unterricht in den *Redobles* nehmen soll. Schön ist es, wenn man beim Anschlagen einer Oktave die eine Note nach oben, die andere nach unten verziert, so daß es entweder eine Sexte oder eine Dezime gibt. Beim Anschlag einer Quinte kann man zur Terz verzieren, und bei der Terz zur Quinte. Immer ist die Verzierung mit Hilfe des nächstliegenden Fingers auszuführen. Es wäre sogar einer der berühmtesten Spieler in Spanien, der mit zwei Fingern, einer nach jeder Seite der Hauptnote trillert, so daß es immer Terzen gäbe. Das sei ein feiner harmonischer Effekt, besonders wenn eine Stimme allein einsetzt.

Um seinen Fingersatz für die Konsonanzen, die Doppelgriffe, leichter verständlich zu machen, bedient sich Bermudo der Bezeichnung der Finger mit den Zahlen 1 bis 5 vom Daumen angefangen. Die Oktave wird in beiden Händen mit dem 1. und 5. Finger geschlagen. Aber nicht immer. Denn wenn drei oder vier Töne auf einen Schlag kommen, nimmt man zwei oder drei mit der linken Hand und den anderen mit der rechten. So oft man die rechte Hand in dieser Weise für die Oberstimme freilassen kann, soll man es tun, damit diese Hand Triller ausführen kann, denn die Triller in der Oberstimme verschönern die Musik sehr. Die Sexte wird manchmal mit dem 1. und 4., manchmal mit dem 2. und 5. Finger genommen. Terzen greift man mit dem 1. und 3. oder mit dem 2. und 4. Es gibt aber so viele besondere Fälle, daß er sie nicht erörtern kann. Im allgemeinen beobachte man folgende Regeln: 1. Was den Fingersatz der Konsonanzen betrifft, merke man sich, welche Noten auf die in Frage stehende Konsonanz folgen und greife dann die Konsonanz mit solchen Fingern, daß man frei ist mit Leichtigkeit auf die folgenden Töne überzugehen. 2. Man übe alle Finger, damit sie geläufig werden, denn es kann eine Stelle vorkommen, wo man sie alle braucht. Die 3. Regel bezieht sich auf längere Passagen oder Tonleitern. Für die linke Hand wird, aufsteigend, folgender Fingersatz angegeben 4 3 2 1 4 3 2 1 usw., absteigend 1 2 3 4 1 2 3 4 usw. Für die rechte Hand wird dieser Fingersatz umgekehrt. Bermudo behauptet, daß dieses die sicherste und kürzest gefaßte Regel sei, die er schriftlich geben könne. Obwohl nicht alle Spieler in dieser Weise spielen, hat er es doch bei berühmten Spielern, die der Nachahmung würdig sind, gesehen. Hierzu gibt er ein Notenbeispiel oder Übungsstück, bei dem aber die Fingersätze nicht bezeichnet sind. (Siehe Notenbeilage I, S. 228.) Diese

Regeln von den langen Gängen gelten nur, wenn die ausführende Hand frei ist. Andernfalls muß man die Gänge mit den Fingern, die frei sind, spielen. In der kurzen Oktave[1]) werden die Oktaven wie Sexten gespielt. Die untere Taste einer solchen Oktave soll aber mit den letzten zwei Fingern zusammen, einer über dem anderen, angeschlagen werden.

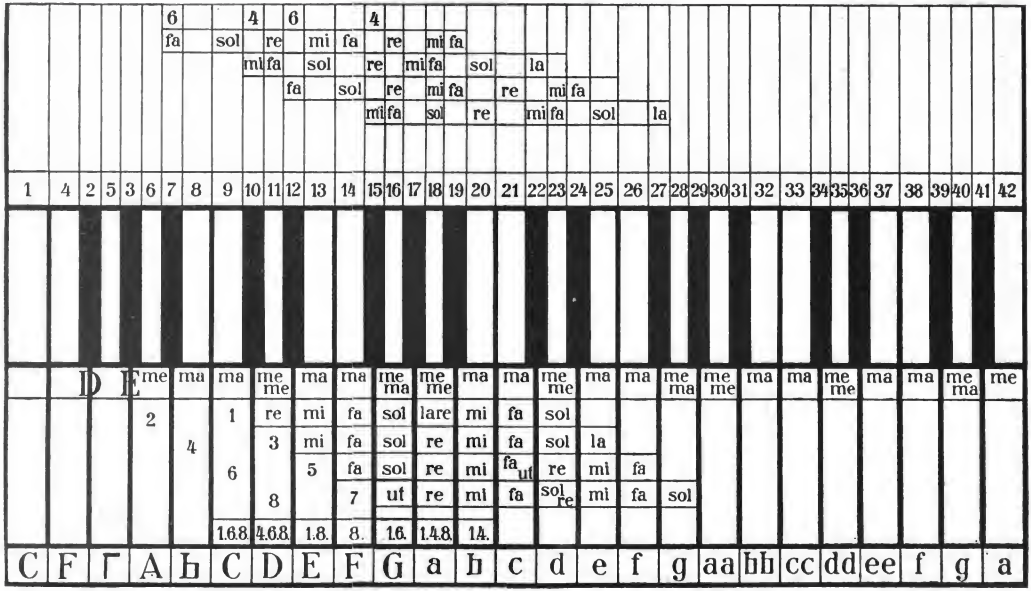
Nun gibt Bermudo ein ausführliches Schema von der Klaviatur des Monochords, wie es zu seiner Zeit gebräuchlich war. Er bezeichnet die Tasten mit ihren Buchstaben, bezeichnet die großen und kleinen Halbtöne, gibt an, welche Tasten jede einfache Kirchentonart benutzt, und bezeichnet genau die Tasten, von denen eine transponierte Tonart ihren Anfang nehmen kann. Für die schwarzen Tasten, die hier in Betracht kommen, gibt er den genauen Verlauf der Tonleitern an[2]).

1) Die kurze Oktave ist bekanntlich jene eigenartige Einrichtung mancher frühen Tastaturen, die daraus entstand, daß die Tastaturen noch älterer Zeiten in der Tiefe bloß bis f unter *Gamma ut*, unser großes F, reichten und in denen unsere schwarzen Tasten Fis und Gis nicht vorhanden waren. Diese Tastaturen wurden erweitert, meistens indem man eine weiße Taste unter dem F ansetzte und die unserem Fis und Gis entsprechenden schwarzen Tasten einfügte. Die neue weiße Taste aber galt dem C. Die erste schwarze Taste (unser Fis) war D und die zweite (unser Gis) war E. Eine ausführliche Behandlung der kurzen Oktave und ihres Fingersatzes werden wir bei Sancta Maria finden (S. 36—9 Vgl. auch S. 66).

2) Zur Erklärung der folgenden Tafel.

Die Buchstaben in der untersten Reihe sind die Tonbuchstaben. Die Töne C, D, E und F, die unter der tieferen Grenze des alten Guidonischen Systems liegen, bezeichnet Bermudo mit einfachen großen Buchstaben. Für die in der Höhe über das alte System hinausgehenden Töne f″, g″ und a″ setzt er einfache kleine Buchstaben. Die Zahlen 1, 4, 6 und 8 in der nächsten Reihe geben die Tonarten (Modi) an, die von den bezeichneten Tasten aus spielbar sind. Die darüber stehenden Zahlen 1 bis 8 sind die natürlichen Modi mit ihren Solmisationsreihen. Für die authentischen Modi gehören die Zahlen selbstverständlich zu den Tasten auf denen die Anfangssilben stehen. Die Silben in der Reihe direkt unter den schwarzen Tasten (*ma* = *major*, *me* = *menor*) zeigen die großen und kleinen Halbtöne an. Die Zahlen über den Tasten geben die numerische Reihenfolge der Tasten an. Diese Zahlen gebraucht Bermudo in seiner Tabulatur. Die oberen Solmisationsreihen mit ihren Zahlen sind die Tonfolgen der transponierten Modi die auf schwarzen Tasten anfangen.

Exemplo del monachordio commun con todas las particularidades que tiene abreviades y despues declaradas.



Eine ähnliche Tafel, nur nicht so reichlich mit erklärenden Bezeichnungen versehen, kommt schon in der »*Arte Tripharia*« von 1550 vor.

In den folgenden Kapiteln erklärt Bermudo seine Tafel genauer, verliert sich aber dabei in eine polemische Spekulation über großen und kleinen Halbton. Er verweist auf die Vihuela als das in dieser Beziehung vollkommenste Instrument, auf dem ♯-Töne und ♭-Töne gleich sind. Bei diesem Instrument bedeutet »*semitono*« soviel wie »*medio tono*« oder »*tono imperfecto*«. Er erwähnt auch vorübergehend eine Art Monochord mit hinzugefügten roten oder anders gefärbten Tasten, mit Hilfe deren man auch im enharmonischen Genus spielen kann. Man sieht, die Bewegung, die in Italien ihren eifrigsten Vertreter in Nicola Vicentino fand, war schon in Spanien bekannt. Über die Versuche unkundiger Sänger, die alten Klanggeschlechter wieder ins Leben zu rufen, äußert Bermudo sich sehr abfällig. Er hält überhaupt nicht viel von der Bestrebung, eine reine Stimmung auf den Instrumenten zu erzielen. Er weist darauf hin, daß im gewöhnlichen Monochord viele Intervalle stehen, die nicht wirklich musikalisch-theoretisch proportioniert sind, aber doch von dem Ohr, das daran gewöhnt ist, geduldet werden. »Betrachte Dir die Bünde einer Vihuela und Du wirst sehen, daß die Distanzen nicht genau Halbtöne geben. Das geübte Ohr aber duldet sie und akzeptiert sie als Halbtöne.«

Das 14. Kapitel wendet sich heftig gegen diejenigen praktischen Spieler, die ohne Veranlassung ♯- und ♭-Töne anbringen; wie z. B. wenn sie die Quarte des ersten Modus auf *d* oder auf *a* spielen und die Töne *fis* oder *cis* anwenden anstatt *f* oder *c*.

Kapitel 24 hat die Überschrift »*Alebanza de tañedores*« (Lob auf die Spieler). Alles was Bermudo in den vorangehenden Kapiteln gegen die Spieler gesagt hat, bezieht sich nicht auf die berühmten Künstler, sondern auf die Barbaren, die, ehe sie den einfachen Weg der weißen Tasten kennen, sich auf die dornigen Pfade der neuen Musik (*musica nueva*) begeben. Das sind solche, die ohne Meister gelernt haben, ohne Kunst, aber nicht ohne Mühe; die es für etwas schönes halten, wenn sie im ersten Modus spielen, keine schwarze Taste vorbeizulassen, ohne sich mit ihr herumzuschlagen (*sin reñir con ella*). Er habe einige Spieler gehört, die solch einen Spektakel auf den Tasten hervorbrächten, daß es mehr wie ein Katzenstreit schiene, als wie musikalische Konsonanzen. Die Musik bestehe nicht darin, daß man meistenteils ohne Kunst auf den Tasten herumläuft, sondern darin, daß man jedem Modus zukommen läßt, was ihm gehört, und in der Beobachtung anderer tiefer Kunstregeln (*profundidades*).

In den Kapiteln 26 bis 37 wird das hauptsächlich für den damaligen Organisten wichtige Gebiet der akzidentalen (der transponierten) Modi besprochen. Das Monochord wird daraufhin genau untersucht, und diejenigen Tasten werden festgestellt, welche außer den vier regelmäßigen

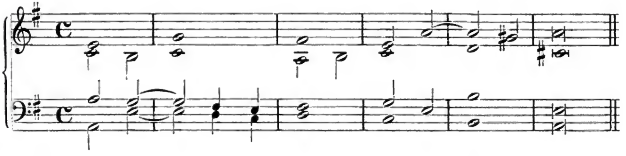
Finales D, E, F und G als Anfangstöne irgend eines Modus benutzt werden können. Zwei Modi, der vierte und der sechste, können auch auf schwarzen Tasten anfangen, der vierte auf *cis* und *fis*, der sechste auf *b* und *es*. In der Oktave der weißen Taste *C* können der erste, der sechste und der achte Modus gespielt werden. In der Oktave von *D* der vierte, sechste und achte; auf *E* der erste und achte; auf *F* nur der achte; auf *G* der erste und sechste; auf *A* der erste, vierte und achte; auf *h* (♮) der erste und vierte.

Der erste Modus auf *C* wird mit zwei schwarzen Tasten, *es* und *b* gespielt. Die weißen Tasten, von denen sie abgeleitet sind (*e* und *h*), müssen vermieden werden. Aber wie in den natürlichen Tonarten schwarze Tasten für Akzidentien gebraucht werden, so können auch in den transponierten Tonarten weiße Tasten gebraucht werden, bei Kadenzen und um die Melodie zu vervollkommnen. Die verbotenen weißen Tasten müssen nicht nur bei dem gewöhnlichen Spiel vermieden werden, sondern sie dürfen auch nicht bei den *Redobles* angewendet werden. (Kap. 27.)

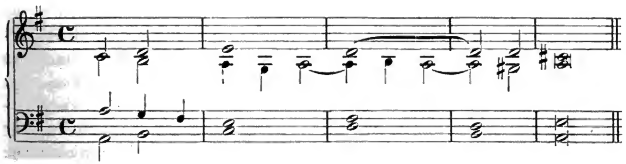
Bei dem ersten Modus auf *E* braucht man zwei Kreuztöne. In dieser Transposition fehlen die nötigen Kreuztöne, um Kadenzen auf der Quinte (*h, ais, h*) und Oktave (*e, dis, e*) zu machen. Die betreffenden schwarzen Tasten sind *b* und *es*. Kadenzen können auf der Dezime und der Quinte ohne Erhöhung des Leittons gemacht werden. Bei der Kadenz auf der Oktave muß über den Mangel hinweggetäuscht werden (*dissimular la en octava*). Der erste Modus auf *G* ist sehr gebräuchlich sowohl bei den Sängern als bei den Spielern. Der erste Modus auf ♮ bedarf dreier Kreuze. Der erhöhte Leitton fehlt der Quinte und der Oktave. Auf *F* ist der erste Modus unmöglich, weil das nötige *fa* des dritten Tones (*as*) fehlt, denn die schwarze Taste neben dem *g* ist ein *gis*. »Das Mittel, zu dem man heutzutage greift«, sagt Bermudo, »wenn der Chor auf *F* schließt, ist, daß man heruntergeht zum *E*. Da dieses nur einen Halbton tiefer ist, macht es den Sängern keine Schwierigkeit, und der geschickte Spieler kann in solcher Weise heruntergehen (modulieren), daß derjenige, der es bemerken würde, ein sehr geschickter Mann wäre mit gutem Gehör. (Kap. 28).

Bermudo weist auch auf die Bedeutung der Vorzeichen als Hülfsmittel zum transponieren hin. Durch Vorzeichnung zweier ♯ (natürlich mit entsprechender Schlüsseländerung) kann man ein Stück eine Sekunde höher lesen, durch ein ♭ eine Quarte höher; durch ein ♯ eine Quinte höher. Kein Modus soll eine Terz, weder große noch kleine, höher transponiert werden. (Kap. 33.) Kap. 35 gibt etliche Andeutungen, wie die Übelstände, die bei einigen Transpositionen durch das Fehlen der richtigen Kreuztöne für den erhöhten Leitton bei Kadenzen entstehen,

zu umgehen sind. Dabei ist zu bemerken, daß, wie wir eben gesehen haben, die Kadenz auf der Quinte der Tonart neben der Kadenz auf der Tonika oder Oktave die wichtigste ist. Diese Quintkadenz kann aber auch ohne Erhöhung des Leittons gebraucht werden. Bermudo zeigt in diesem Zusammenhang noch den Einfluß der älteren Theorie, bei der das Kadenzieren mit erhöhtem Leitton auch in anderen Stimmen außer derjenigen, die auf der Finalis schloß, zum Prinzip erhoben wurde. Besondere Beachtung wurde da dem Tenor geschenkt. Einige Beispiele mögen zeigen, wie sich dieses bei Bermudo äußert und wie er um die Schwierigkeit der falschen Leittöne herumkommt. Dem ersten Modus auf *A* fehlt das *dis* zur Quintklausel. Wenn nun der Tenor in der Quinte mit dem Baß schließen soll, so möge das vorletzte Intervall dieser beiden Stimmen nicht eine Terz, sondern eine Oktave sein.



Wenn der erwähnten Schlußquinte doch eine Terz vorangeht, so möge die Terz auf den guten Taktteil kommen und der Alt oder Diskant die Oktave zum Tenor bringen, wie in folgendem Beispiel



Es werden auch längere Beispiele mit zwei und drei Kreuzen als Muster von regelrecht transponierten Tonarten gegeben. (Siehe Musikbeilage I S. 5—9.)

Kapitel 37 und 38 geben Anweisungen, ein (schon notiertes) Stück zu transponieren. Die Organisten brauchen das notwendiger als andere Spieler. Ein guter Musiker kann zwar ohne weiteres vom Blatt transponieren, ohne das Notenbild zu ändern. Anfänger aber müssen sich durch Intervallzählung von den vorgelegten Noten und Hinzusetzen von Vorzeichen helfen.

Interessant ist es, wenn Bermudo von den Spielern spricht, die da wünschen, daß das Stück vollstimmig klinge (*ande en muchos puntos*). Diesen will er mit Oktavverdopplungen abhelfen und gibt einige Ratschläge. »Der Spieler, der wünscht, daß das Werk, welches er spielt, in vielen Noten gehe, erhöht oder erniedrigt einige Stimmen um eine Oktave. Wenn eine Oberstimme herunterkommt in die Nähe des Alts, kann sie eine Oktave höher gesetzt werden. Wenn die drei [übrigen] Stimmen nicht in einer Lage bleiben, die mit der linken Hand gegriffen werden kann, kann der Alt auch um eine Oktave erhöht werden.« Dasselbe kann auch umgekehrt mit dem Baß und dem Tenor gemacht werden, indem man sie eine Oktave tiefer setzt. »Wer sich dieser Geschicklichkeit erfreuen will, erhöht oder erniedrigt eine oder mehrere Stimmen in solcher Weise, daß die Hände nicht verhindert werden *Redobles* zu machen, und daß er mehrere Takte hindurch in veränderter Lage spielen kann. Ich möchte bemerken, daß es nicht gut scheint, bloß ein oder zwei Takte zu verändern, sondern es müssen mehrere auf einmal sein. Wer diese Manier zu verändern in die Praxis zu versetzen versteht und mit Vorsicht operiert, wird denjenigen große Befriedigung bringen, die begierig sind auf allen Tasten zu spielen.« Für solche Veränderungen schlägt Bermudo besonders die Werke eines Baltasar Tellez vor, die in wenigen Noten zusammengezogen (d. h. nicht vollstimmig) und gut gesetzt sind.

Von dem 41. Kapitel an erklärt Bermudo, wie man auf das Monochord absetzen muß. »Es kann keiner ein Spieler genannt werden,« sagt er, »der nicht versteht, Musik, seine eigene oder fremde, abzusetzen.« Er erwähnt dann drei Weisen, nach denen man absetzen kann. »Die erste besteht darin, daß man das Notenbuch vor sich hat. Wer ein Spieler zu sein wünscht, kann, wenn er ein guter Sänger ist, der Komposition versteht, und wenn er dieses Buch studiert und das Monochord kennt, Stücke absetzen, indem er einfach das Notenbuch vor sich hat. Diese Manier abzusetzen ist sehr mühevoll, weil es soviel Aufmerksamkeit erfordert, alle Stimmen zu übersehen; aber sie ist sehr nützlich. Man schlägt viel Kapital aus ihr. Wenn einer nichts von Komposition versteht, und nicht geübt ist im Absetzen, sondern erst anfängt oder sich nicht soviel bemühen will, muß er zuerst den Mensuralgesang mit Taktstrichen versehen, [Bermudo gibt ein kurzes Beispiel] und so, nach seinen Takten abgeteilt und auf dem Monochord vorgesetzt, so daß es die Saiten nicht berührt, kann er das Stück absetzen.« Diese zwei Arten sind üblich und gut für die, die schon etwas gelernt haben. Die dritte Art verlangt die Herstellung einer Zeichentabulatur. Viele Tabulaturen habe man für das Monochord gebraucht, einige besser als andere. Bermudo schlägt folgende vor. »Du mußt die Nummern der Tasten aufschreiben, der Reihe nach, wie sie aufeinanderfolgen, wie ich

es in dem Beispiel vom Monochord gemacht habe [siehe S. 16], auf jede Taste ihre Nummer.« Bermudo numeriert weiße und schwarze Tasten der Reihe nach von der Tiefe nach der Höhe. Er weist aber darauf hin, daß manche Tabulaturschreiber nur die weißen Tasten bezeichnen und die schwarzen durch ♯ oder ♭ andeuten.

»Ehe Du anfängst in Tabulatur zu setzen, teile die Musik in Takte ein, damit Du leichter und mit Sicherheit erkennst, welche Noten zusammen gespielt werden. Wenn das getan ist, suche in den Werken die vollkommenen Konsonanzen, um zu wissen, welches schwarze Tasten sind, gemäß der Regel, die ich Dir später im 48. Kapitel geben werde.« Die Ziffern werden dann in der Tabulatur auf Linien niedergeschrieben, je eine Linie für jede Stimme. Die Tabulatur wird mit Taktstrichen in Brevis- oder Semibrevistakte geteilt. »Wenn Du so vorgehen willst, daß Du alle Stimmen zusammen intabulierst, nachdem Du die Takte mit Strichen versehen hast, kannst Du es wohl tun. Vergiß keinen Takt in irgendeiner Stimme, sonst mußt Du von neuem anfangen zu intabulieren.«

Diese Art zu intabulieren tut einen dreifachen Dienst. Erstens dient sie dazu, daß, wenn ein guter Spieler eine Motette »*de improviso*« [sic] spielen will (wie es die guten Lautenspieler machen), nachdem er sie erst intabuliert hat, er sie ohne Fehler spielen kann. Zweitens dazu, daß wenn einer viele Noten auf wenig Papier haben will, er dies durch die Tabulatur erreichen kann. Die in Noten geschriebene Musik beansprucht viermal soviel Raum als die intabulierte. Am meisten nützt die Tabulatur drittens den Anfängern. Wenn ein Meister, der spielen lehrt, Schüler hat, die nicht singen können, kann er sie durch die Tabulatur belehren.

Im 42. Kapitel bemerkt Bermudo, daß, wenn ein Spieler eine Stimme über die Tabulatur in Noten setzen will, es dazu dienen würde, alle vier Stimmen zu spielen und die eine dabei zu singen. Er erklärt weiter, wie man Notenwerte, die über einen Takt hinausgehen, zu teilen hat und in jeden Takt den entsprechenden Wert zu setzen und die Teile zu binden. Solche Noten werden nur einmal angeschlagen, und der Finger bleibt auf der Taste liegen, solang die Note dauert. Mensurzeichen kann man, wie in der Lautentabulatur über die Tabulatur setzen. Bermudo hält sie nicht für nötig. Er hat auch andere Tabulaturen gesehen, die aber nur dasselbe in anderem Gewande sind. Er gebraucht Zahlen, die auch in der Vihuelatabulatur verwendet werden. Andere setzen Buchstaben von *A* bis *G* mit ♯ und ♭, oder wie er vorschlägt, für unmusikalische Spieler, das Alphabet von a bis z[1]. Da bei einer Buchstabentabulatur Konfusion entstehen könnte durch die Ähnlichkeit des

1) Es scheint, daß es damals in Spanien viele Menschen gab, die die arabischen Zahlen, wie wir sie kennen, nicht verstanden; denn er erklärt für solche Unkundige die Bedeutung dieser Zahlen.

Versetzungszeichens ♭ mit der Note *b*, schlägt er vor, als Versetzungszeichen statt des ♭ die Hälfte des Kreuzes ♯, also 𝄪, zu schreiben.

Kapitel 43 ist überschrieben »Einige Ratschläge für Spieler«. Er sagt dem Spieler z. B. »Setze also die Werke hervorragender Männer ab. Höre nicht auf, gute Musik abzusetzen, bis Du leicht auf allen Tasten spielen kannst, auf den schwarzen sowohl wie auf den weißen, und in allen Modis, die auf dem Monochord möglich sind. Obwohl Du Dich in allen Modis üben sollst, mache Dich mit einem besonders vertraut der Dir für viele Sachen dient. Für alles dieses sollst Du gewisse Tagesstunden bestimmen, in welchen Du neue Werke spielst; andere, in denen Du die schon abgesetzten studierst, daß Du sie nicht vergißt; andere, die Hände zu üben.« Wer Nutzen davon haben will, der suche sich einige schwer auszuführende Stellen aus, mit welchen er die Hände übt. Er muß sie mit der rechten Hand spielen in allen möglichen Lagen. Dasselbe muß er mit der linken Hand machen. Vor allem aber soll der Spieler einen Rat befolgen, und der ist, daß er beim Spielen keine melodischen Verzierungen (*glosas*) macht, sondern in der Weise, wie die Musik notiert ist, muß sie gespielt werden. Wenn die Musik des alten Stils (*ley vieja*) wegen ihrer Schwerfälligkeit diese Verzierungen braucht, hat die Musik unserer Zeit sie nicht nötig. »Ich weiß nicht,« sagt Bermudo, »wie ein Spieler (wenn er Werke hervorragender Künstler beim Spielen verziert) der Beschuldigung, daß er schlecht erzogen, unwissend und frech sei, entgehen kann. Da kommt ein Christoval de Morales, der das Licht Spaniens in der Musik ist, und ein Bernardino de Figueroa, der einzig in seinem Können dasteht; und im Studium verbringen sie viel Zeit, wenn sie eine Motette komponieren; und einer, der nicht einmal den Cantus planus versteht, glaubt, weil er nur einstmals Orgel zu spielen verstand, ein solches Stück verbessern zu müssen. Denn wenn man eine Verzierung zu einem Werke macht, was ist das anderes, als daß man es angeblich verbessern will? Sie setzen überflüssige Noten, die der Komponist nicht gesetzt hat. Was ist das schließlich anders, als dem Komponisten Musik zu leihen? Die wahren Sänger wissen, daß es als Beleidigung unter gebildeten Männern gilt, eine Stimme zu einem Werke eines anderen hinzuzukomponieren. Und wenn die Blasinstrumentisten (*ministriles*) oder Sänger es doch für nötig halten, bitten sie den, der das Werk komponiert hat, um Erlaubnis und bedienen sich dabei anderer Komplimente. Und dieses heißt dann nicht verbessern, sondern ergänzen oder den Bitten von Freunden nachkommen. Der Spieler, der Verzierungen macht, emendiert oder besser gesagt, verwischt alle Stimmen. Ich halte es für bekannt, daß einige sie machen, weil ihnen die Harmonie und Gebundenheit (*trabazon*) unserer heutigen Musik nicht gefällt. Sie gestehen darin ihre große Dummheit, indem sie gute

Musik ruinieren, sie der guten Melodie und der schönen Imitationen berauben. Wenige Spieler haben die linke Hand so beweglich, daß sie jede Verzierung, die sie der Oberstimme geben, auch im Baß spielen können. Dann, wenn sie zur Verzierung des Tenors kommen, mit den starren Fingern und mit dem Daumen, siehe wie sie die Verzierungen nachmachen, die sie mit den freien Fingern ausgeführt haben. Was soll ich sagen von den Kühnheiten ohne Grund, die sie sich herausnehmen, wenn sie verzieren? Sie machen Quinten- und Oktavenfolgen, sie machen *fa contra mi* an verbotenen Stellen, sie spielen Dissonanzen, die nicht am Platz sind, sie machen unnötige, ungewöhnliche Konsonanzen (*peregrinas*). Die Vortrefflichkeit des Spielers also besteht darin, daß er klar spielt, so daß die Sänger, die es hören, Vergnügen daran finden. Die Musik dieser Zeit ist so diminuiert und kompliziert, daß sie Unterlage und Verzierung zugleich ist.«

Bermudo fährt fort und erlaubt dem Spieler, der die Hände mehr beschäftigen will, und dem die Musik zu schwerfällig ist, zum eigenen Trost und zur Befriedigung einfach schneller zu spielen, etwa im *alla breve*-Takt. Wenn er gut genug komponieren kann, möge er seine eigenen Stücke komponieren. Die darf er dann soviel verzieren, wie er will. Der *Redoble*, den Bermudo erst so ausführlich erklärt hat, ist zwar auch hier erlaubt, aber so versteckt (*dissimulado*), daß er kaum bemerkt wird. Der *Redoble* ist wie die *Gargantua* bei dem Sänger, die, ausgenommen sie sei gut, dem einen so schlecht scheint wie dem anderen. Ein dritter Ratschlag dieses Kapitels bezieht sich auf das *fa contra mi*, welches in allen Modi vorkommt. Es soll durch eine Veränderung der tieferen Stimme verbessert werden.

Das 44. Kapitel behandelt das schwierige Thema von der Lage, in welcher der Organist spielen muß, wenn der Chor respondiert. Er erwähnt die Ungleichheit unter den Orgeln, sowie auch in den Chören; denn manche Vorsänger (*sochantres*) nehmen den Ton höher als andere. Er schreibt viele Transpositionen vor, wodurch der Organist den Chor immer in einer bequemen Lage einführen kann.

Die gewöhnlichen Orgeln in Kirchen, wo man keine Sängerkapelle hat (hauptsächlich bei den Mönchen), sind zweierlei. Erstens, solche von sieben *Palmos* (Spannen von etwa 21 cm Breite) oder vierzehn *Palmos*, welche dieselbe Stimmung haben. Orgeln von $13\frac{1}{2}$ *Palmos*, obwohl sie ein klein wenig höher stehen als erstere, werden noch zu dieser Stimmung gerechnet, wenn sie nur sonst dieselbe Mensur haben. Selbst noch Orgeln von $6\frac{1}{2}$ und 13 *Palmos* werden zu dieser Stimmung gerechnet. Obwohl sie noch etwas höher stehen, kann der Chor den Unterschied leicht ertragen. Auf diesen Orgeln kann der erste Modus in seiner natürlichen Lage bleiben. Wenn ein Stück in diesem Modus den Umfang

der ganzen Oktave in Anspruch nimmt, kann man bei Orgeln von $6^1/_2$ oder 13 *Palmos* den ersten Modus auf *c* nehmen, d. h. einen Ton tiefer transponieren. Der zweite Modus kann bei diesen Orgeln nach *e* hinauf transponiert werden. Er soll nicht nach *c*, auch nicht nach *f* transponiert werden. Der dritte Modus kann auf *d* gespielt werden. Der vierte und sechste bleiben in ihrer natürlichen Lage. Der fünfte und siebente können auf *c* gespielt werden, also eine Quarte, bzw. eine Quinte tiefer transponiert. Das hier Gesagte bezieht sich auf Kyries, Sanctus, Agnus und Hymnen. Für die Psalmen werden folgende Vorschläge gemacht: Wo der Psalmton zur *Mediatio* aufsteigt, wie im 2., 3., 5., 7. und 8., spiele man ihn auf *f*. Wo er zur *Mediatio* absteigt, wie im 1., 4. und 6., spiele man ihn auf *g*. Dieselbe Regel gilt auch für das einfache Magnificat.

Die zweite Art der Orgeln steht eine Quarte höher. Diese haben $9^1/_2$ *Palmos*. [Genauer wäre $9^1/_3$ im Quartverhältnis zu 14.] Den Orgeln von 13 *Palmos* entsprechen solche von 9. Für diese, sowohl wie für die, deren Pfeifen bloß halb so lang sind, gelten die oben angeführten Regeln, bloß daß alles um eine Quarte tiefer transponiert wird.

Noch eine dritte Gruppe erwähnt Bermudo, die mit keiner der vorangehenden übereinstimmt. Es gäbe deren bloß wenige. Sie seien von so schlechter Intonation, daß kein Modus vollkommen auf ihnen gespielt werden könne. Keiner bleibt auf seiner natürlichen Finalis. Bestimmte Regeln kann Bermudo nicht geben. Es möge jeder Spieler die bequemste Transposition selber ausfinden. Und wenn der Chor eine Tonhöhe anstimmt, bei der auf der Orgel der Modus nicht gewahrt wird, möge der Organist entweder doch in dieser Tonhöhe spielen, obgleich die Tonart nicht rein ist, oder er verlange, daß man Orgeln von besserer Stimmung baue. Einige Organisten pflegen kleine Täfelchen oder Tabellen (*tablillas*), mehr oder minder fehlerhaft, vor sich auf die Orgel zu stellen, die für alles was sie zu spielen haben, die passenden Transpositionen anzeigen. (Kap. 45.)

Kapitel 48 erklärt das Spielen auf schwarzen Tasten, worunter Bermudo das Hinzufügen von Akzidentien versteht. Im 52. Kapitel bespricht er einen besonders hervortretenden Mangel der gewöhnlichen Stimmung, der es verhindert, den ersten Modus auf *f* zu spielen, denn die schwarze Taste zwischen *g* und *a* ist ein *mi* (*gis*) und nicht *fa* (*as*) wie es der Modus verlangt. In der Orgel der Königlichen Kapelle zu Granada sei ein Flötenregister (*mistura de lo flautado*), welches an der betreffenden Stelle zwei Pfeifen hat, die eine für *gis*, die andere für *as*. Wenn nun der Organist den ersten Modus auf *f* spielen muß, (wie es Meister Figueroa öfters verlangt), stößt er alle Registerzüge ab mit Ausnahme des Zuges für dieses Flötenregister. Durch eine besondere Vorrichtung

werden dann die *mi*-Pfeifen der betreffenden Stellen ausgeschaltet und die *fa*-Pfeifen eingestellt. (*Quitara los hierros de la tecla negra que esta entre g solreut y a lamire y todos sus octavas: y en las mesmas teclas porna el otro hierro el qual abrira el fa*). Es genügt, diese doppelten Pfeifen in nur einem Register zu bauen, sonst wird das Werk überladen.

Am Schluß des vierten Buches gibt Bermudo, den Bitten seiner Freunde entgegenkommend, eine Anzahl Beispiele, die wie er bemerkt, nicht zum Singen, sondern ausdrücklich zum Spielen komponiert sind und zwar ohne Änderung, genau so wie sie notiert stehen. Die Akzidentien habe er alle vorsichtig vorgeschrieben. Es sind dies vier frei erfundene vierstimmige Stücke mit fugiertem Anfang, wie die italienischen Recercaren, aber mit sonst schwacher thematischer Arbeit, und fünf Hymnenbearbeitungen mit dem Cantus firmus in der Oberstimme. Eine davon über »*Vexilla regis prodeunt*« ist fünfstimmig. (Siehe Musikbeilage S. 233). Sie sind in Stimmen gedruckt, nicht in Partitur, und zwar so, daß jedes Stück in üblicher Chorbuch-Weise zwei gegenüberstehende Seiten einnimmt, daß also aus dem offenen Buch gespielt werden konnte.

Hiermit möchte ich die Inhaltsangabe des vierten Buches des Bermudoschen Werkes schließen, ohne auf die Besprechung der Vihuela, Harfe und einiger anderen Instrumente einzugehen. Bermudos Stellung in der Musikgeschichte und sein Verhältnis zu den übrigen spanischen und den italienischen und deutschen Theoretikern werden wir in folgenden Kapiteln zu behandeln versuchen.

Von dem Leben des Zeitgenossen Bermudos, Thomas de Sancta Maria scheint fast ebensowenig bekannt zu sein als von Bermudo. Nach Pedrell[1]) ist er 1570 gestorben. Das genannte Werk »*Arte de tañer fantasia*« ist auch das einzige von ihm bekannte. Es erschien, wie schon erwähnt, 1565 zu Valladolid. Aus dem Werke selbst geht hervor, daß Sancta Maria aus Madrid gebürtig war, daß er Geistlicher war, ein Mitglied des Prediger Ordens und daß er seinem Orden als Organist diente. Wie Bermudos Werk von Figueroa und Morales geprüft und begutachtet wurde, so Sancta Marias von dem königlichen Orgel- und Klavierspieler Antonio de Cabezon und seinem Bruder Juan de Cabezon, der wie Antonio ein hervorragender Spieler war, und der auch in der großen Sammlung der Werke Cabezons (1578) vertreten ist. Sechzehn Jahre, sagt Sancta Maria, habe er verbracht in der Arbeit an diesem Werk. Sach-

1) Hispaniae Schola musica sacra Bd. VI, S. XII. In diesem Band stehen auch sechs später zu erwähnende Falso-Bordone-Sätze Sancta Marias, aber in Vokalgestalt. Bei Sancta Maria stehen sie für das Instrument gesetzt, d. h. alle wieder anzuschlagenden Akkorde sind ausgeschrieben, nicht wie in der Vokalnotation, wo eine Rezitationsnote für mehrere Silben gilt.

kundige Männer habe er zur Beratung herangezogen, vor allem Antonio de Cabezon.

Das Werk scheint keine eingehende Behandlung und Würdigung gefunden zu haben. Ein Beispiel daraus bringt Ritter (Geschichte des Orgelspiels II, 91), aber in anderer Tonart als das Original (Arte de tañer I 67v[1]). Außerdem hat es Pedrell in der spanischen Denkmäler-Ausgabe Bd. VI, in welchem er eine Zusammenstellung von Beispielen und Erläuterungen zur Entwickelung des Falso Bordone bringt, herangezogen. Auch in der Einleitung zu Cabezons Werken von Pedrell wird es mit einigen Paragraphen bedacht. Ein Satz von Sancta Maria ist auch in die neue »Chorordnung« von Liliencron-van Eyken (Berlin s. a. I S. 186) gekommen.

Sancta Marias Werk, über 400 Seiten stark, hat den Zweck, die Kunst des Fantasiespielens auf Tasteninstrumenten zu lehren. Es ist in zwei Teile geteilt. Der erste behandelt alles, was man wissen muß, ehe man anfangen kann zu fantasieren, der zweite behandelt sehr ausführlich diese Kunst selbst. Folgende Inhaltstabelle wird zeigen, wie das Werk angelegt ist:

Teil I.

Von den Notenzeichen im cantus planus und im Mensuralgesang (*Canto de Organo*) . . . . . Kap. 1
Von den Proprietäten (Hexachorden) des cantus planus und des cantus mensuralis . . . . . » 2
Von dem Widerspruch zwischen dem System des ♮ quadrato u. des ♭ molle. » 3
Von den Mutationen . . . . . » 4
Zwei Anweisungen, in kurzer Zeit den cantus mensuralis zu singen. » 5
Anweisungen, den Takt gut zu halten. Von den Notenfiguren im cantus mensuralis . . . . . » 6
Von der Kenntnis und dem Verständnis der Tastatur des Monochords. » 7
Von der Teilung der Töne . . . . . » 8
Von den Mängeln der Tastatur . . . . . » 9
Von den weißen und schwarzen Tasten, auf denen man die Kadenz mit erhöhtem Leitton nicht machen kann . . . . . » 10
Von den Quarten, Quinten und Oktaven, in denen man weder das *fa contra mi* noch das *mi contra fa* machen kann. . . . . » 11
Von den drei kurzen Oktaven . . . . . » 12
Von den acht Bedingungen, die man erfüllen muß, um Werke vollkommen und schön zu spielen . . . . . » 13
Von der guten Handhaltung . . . . . » 14
Von dem guten Anschlag. . . . . » 15
Vom klaren und deutlichen Spiel . . . . . » 16
Wie man die Hände halten muß, um Tonleitern auf- und abwärts zu spielen. » 17

1) Ritter hat das Werk selbst wohl nicht gesehen. Seine wenigen Angaben im Text (Gesch. I, S. 72) sind nicht ganz korrekt. Das mitgeteilte Stück ist Sancta Marias Beispiel zum ersten Modus.

Vom richtigen Fingersatz . . . . . Kap. 18
Von den Trillern . . . . . » 19
Von dem geschmackvollen Spiel . . . . . Kap. 19 (sic.)
Kurze und leichte Anweisung, Werke auf das Monochord und auf die Vihuela abzusetzen . . . . . Kap. 20
Kurze und leichte Anweisung für Anfänger, in kurzer Zeit irgend ein Stück zu bewältigen . . . . . » 21
Welche Methode man innehalten muß, um Nutzen aus den Stücken zu ziehen . . . . . » 22
Von den Verzierungen . . . . . » 23
Von den acht Tonarten im cantus planus und im cantus mensuralis. » 24
Von den Schlußformeln (*seculorum*) aller Töne im cantus planus. Von den Kadenzen der Tonarten. Von den acht natürlichen Tonarten. Von den transponierten Tonarten . . . . . » 25
Von den Kadenzen im cantus mensuralis. . . . . » 26
Allgemeine Regeln von der häufig vorkommenden Kadenzformel mit punktierter Minima.

Teil II.

Von den drei Dissonanzen, die in der praktischen Musik allein möglich sind . . . . . Kap. 1
Von den fünf Arten, die Dissonanzen zu gebrauchen . . . . . » 2
Von den vier Konsonanzen, die in der praktischen Musik allein gebraucht werden . . . . . » 3
Von der Verwendung der vier Konsonanzen und der drei Dissonanzen. » 4
Weiteres über dieselben. . . . . » 5
Von den Intervallen und ihren drei Oktavversetzungen . . . . » 6
Von den verschiedenen Lagen der dazwischenliegenden Begleitintervalle bei ein und derselben Konsonanz . . . . . » 7
Von den begleitenden Intervallen zu den durch Oktavversetzung vergrößerten Intervallen (*consonancias compuestas*) . . . . . » 8
Desgleichen zu den um zwei Oktaven vergrößerten Intervallen (*consonancias decompuestas*) . . . . . » 9
Desgleichen zu den um drei Oktaven vergrößerten Intervallen (*consonancias tricompuestas*) . . . . . » 10
Zehn Arten, einen aufwärts- oder abwärtsschreitenden diatonischen Gang mit Akkorden in enger oder in mittlerer Lage zu begleiten. . . . » 11
Fünf Arten, dasselbe mit Akkorden in der weitesten Lage zu tun . » 12
Von vier Fehlern, die man beim stufenweisen Auf- und Abschreiten in den Begleitakkorden machen kann . . . . . » 13
Anweisung, die treffendsten Akkorde zu wählen.
Regel, eine Tonleiter durch eine Oktave in Halbnoten (*minimas*) mit verschiedenen Konsonanzen zu begleiten
Von der Weise, ganze Noten (*semibreves*) zu spielen . . . . . » 14
Von der mehrfachen Wiederholung eines Tones in ganzen oder halben Noten . . . . . » 15
Von den *falsi bordoni* . . . . . » 16
Von der Art, in ganzen Noten auf- und abwärts zu schreiten. . . . » 17
Von der Art, sich mit ganzen Noten in fortschreitenden Terzschritten auf- und abwärts zu bewegen . . . . . » 18
Desgleichen mit Quartschritten . . . . . » 19

Desgleichen mit Quintschritten . . . . . Kap. 20
Desgleichen mit Oktaven . . . . . » 21
Die Art, ganze Noten zu teilen (Synkopationen) . . . . . » 22
Die Art, halbe Noten zu spielen . . . . . » 23
Die Art, sich mit halben Noten in fortschreitenden Terzschritten zu bewegen . . . . . » 24
Das gleiche mit Quarten . . . . . » 25
Das gleiche mit Quinten . . . . . » 26
Das gleiche mit Oktavsprüngen . . . . . » 27
Von der punktierten Halbnote . . . . . » 28
Die Art, Viertelnoten (*semiminimas*) auf- und abwärts zu begleiten . » 29
Die Art, Achtelnoten (*corcheas*) zu spielen . . . . . » 30
Vom mehrstimmigen Spiel . . . . . » 31
Vom zweistimmigen Spiel . . . . . » 32
Wie man Imitationen (*fugas*) spielt . . . . . » 33
Vom dreistimmigen Spiel . . . . . » 34
Wie man ein Thema im vierstimmigen Satz durchführt . . . . . » 35
Wie man freie Imitationen spielt . . . . . Kap. 35 (sic.)
Über die Zusammenfügung der beiden Oberstimmen mit den beiden Unterstimmen und umgekehrt . . . . . Kap. 37
Wie man ein Stimmenpaar mit dem anderen ohne Kadenz zusammenfügt. » 38
Wie man das eine Stimmenpaar mit dem anderen vor der Kadenz zusammenfügt . . . . . » 39
Wie die Oberstimmen einen halben Takt vor der Kadenz der Unterstimmen einsetzen können . . . . . » 40
Wie die Unterstimmen in gleicher Weise vor der Kadenz der Oberstimmen einsetzen können . . . . . » 41
Wie die Stimmen während einer Kadenz einsetzen können . . . . . » 42
Wie die Oberstimmen zu Anfang der Kadenz der Unterstimmen einsetzen können . . . . . » 43
Wie die Unterstimmen in der Mitte der Kadenz der Oberstimmen einsetzen können . . . . . » 44
Wie die Oberstimmen mitten in der Kadenz der Unterstimmen einsetzen können . . . . . » 45
Wie die Oberstimmen am Schluß der Kadenz der Unterstimmen einsetzen » 46
Wie die Unterstimmen am Schluß der Kadenz der Oberstimmen einsetzen » 47
Wie man ein Stimmenpaar mit dem anderen nach der Kadenz zusammenfügt . . . . . » 48
Wie die Stimmen in ausgedehnten Kadenzen einsetzen. . . . . Kap. 50 (sic.)
Wie man beim Spielen einer Fantasia vorgeht. . . . . Kap. 51
Allgemeine Anweisungen für Anfänger. . . . . » 52
Wie man das Monochord und die Vihuela stimmt . . . . . » 53

Wenn wir auf einige Kapitel etwas näher eingehen, werden wir sehen, daß Sancta Maria noch viel mehr das Praktische ins Auge faßt als Bermudo. Was bei Bermudo oft in recht marktschreierischer Weise herausgestrichen wird, wird hier bei Sancta Maria in ganz logischer Ordnung und fast ohne Selbstverherrlichung in klarer und ausführlicher Darstellung mitgeteilt. Und zwar tritt der pädagogische Sinn des Klosterorganisten stark in den Vordergrund.

Ich übergehe hier Sancta Marias Beschreibung der Tastatur, ihre Oktaveneinteilung usw., die nichts wesentlich Neues bringt, und gehe sofort über zu seinen Äußerungen über den Takt, die gleich auf das fünfte Kapitel folgen. Der Takt ist das Maß der Zeit, dessen man sich im Gesang (in der Musik) mit Bewußtsein bedient, damit die Stimmen gleichzeitig und konsonant fortschreiten; oder, der Takt ist die Quantität der Zeit, die von einem Niederschlag bis zum folgenden vergeht. Man muß aber bemerken, daß in jedem Takt nicht mehr als einmal niedergeschlagen wird. Mit diesem Niederschlag fängt der Takt an. Der Takt wird in zwei Teile geteilt, einen Niederschlag und einen Aufschlag. Sie müßen beide gleich sein. Jeder gilt einen halben Takt.

Es gibt zwei verschiedene Arten des Taktmaßes in der praktischen Musik. Nach der einen wird der Takt in zwei gleiche Teile, in der andern in drei ebenfalls gleiche Teile geteilt. Letztere ist der Proportionstakt, mit anderm Namen *Ternario* genannt. Von den drei Teilen, die er hat, kommen die (ersten) zwei auf den Niederschlag, der dritte auf den Aufschlag; daß ist, man singt zwei *Semibreves* auf den Niederschlag und eine auf den Aufschlag, oder zwei *Minimae* auf den Niederschlag und eine auf den Aufschlag. Vier Erfordernisse gibt es zum guten Innehalten des Taktes. Das erste ist, daß man mit der Hand einen Schlag herniederschlägt und einen herauf, indem man nicht mehr Zeit für den Schlag nach oben als nach unten verbraucht. Und obwohl man beim Aufwärtsschlagen auf nichts aufschlägt wie beim Niederschlag, muß man doch diesen Schlag so ausführen, als ob man auf etwas aufschlüge, gerade wie man öfters den Takt überhaupt nur in der Luft schlagen sieht, ohne daß mit der Hand aufgeschlagen wird, weder unten noch oben, und die Hand sich trotzdem bewegt, als ob sie unten und oben anschlüge. Diese beiden Schläge hat jeder Takt.

Die zweite Bedingung ist, daß wenn die Hand nach unten schlägt, sie unten ruht während der ganzen Dauer des Halbtaktes, ohne gehoben zu werden bis zu dem Zeitpunkt, wo der Aufschlag beginnt. Und in derselben Weise, wenn sie nach oben schlägt, ruht sie oben, ohne sich zu senken während der ganzen Dauer des Halbtaktes bis zum Niederschlag. Deswegen ist es nötig, die Hand zu heben und zu senken mit ein und demselben Gleichmaß, das ist, ohne größere Bewegungsgeschwindigkeit im Heben als im Senken.

Die dritte Forderung ist, daß der Niederschlag und der Aufschlag jedesmal mit den Noten, die ihnen zukommen, zusammenfallen. Dazu ist es nötig, das jeder Nieder- und Aufschlag etwas heftig, mit Energie, geschlagen wird; und außerdem daß beide gleich geschlagen werden, das heißt, der Niederschlag darf nicht stärker gemacht werden als der Aufschlag, oder umgekehrt.

Die vierte Bedingung ist, daß alle Takte nach dem Maß des ersten Taktes gemessen und ausgeglichen werden. »Wir geben dem jungen Musiker den Rat, speziell darauf zu achten, daß er immer mit dem Halbtakt heraufschlägt. Unter diesen Umständen kann es nicht ausbleiben, daß er im Takt spielt mit aller erforderlichen Strenge, weil wir aus der Erfahrung sehen, daß diejenigen, die nicht im Takt spielen, immer auf dem Halbtakt ihre Fehler machen«. Es trägt viel zur Sache bei für den, der gut beim Singen und Spielen Takt und Halbtakt schlagen will, wenn er sich viel im stummen Taktieren (*en seco*) mit der Hand oder mit dem Fuß unter den erwähnten Bedingungen und Umständen übt. Durch diese Übung wird er nachher leichter taktieren, wenn er singt oder spielt. Und besonders für junge Spieler ist es sehr wichtig und notwendig, daß sie mit dem Fuß Takt und Halbtakt treten; denn beim Spielen können sie nicht mit der Hand schlagen.

Gehen wir nun zum 13. Kapitel über. Es trägt die Überschrift »Von den Erfordernissen zum vollkommenen und schönen Spiel«. Gerade hierin zeigt sich Sancta Maria als ein für seine Zeit ausgezeichneter und hervorragender Klavierpädagoge. »Damit jede Musik« sagt er, »diejenige Grazie und den wesentlichen Charakter, die ihr zukommen, zeigt, ist es nötig, daß sie mit aller erforderlichen Schönheit, welche sie zum höchsten Grad der Vollkommenheit erhebt und ihr ein neues Wesen und neue Annehmlichkeit verschafft, gespielt wird. Und wenn dieses fehlt, wird alles was gespielt wird, so gut es auch sein mag, weder Glanz noch Grazie haben; wie ja klar bewiesen wird durch den Unterschied, wenn ein und dasselbe Stück von einem vollkommenen und vorsichtigen Spieler oder von einem unvollkommenen und kunstlosen Spieler gespielt wird. Denn von dem vollkommenen Spieler ausgeführt, scheint es köstlich und herrlich, und von dem unvollkommenen scheint es minderwertig und plump, als ob es zwei ganz verschiedene Werke wären«.

Die Erfordernisse, durch deren Beachtung die Musik auf diese Weise verschönert wird, lassen sich auf acht reduzieren. Das erste ist, im Takt zu spielen; das zweite, die Hände gut zu halten; das dritte, die Tasten gut anzuschlagen; das vierte, klar und deutlich zu spielen; das fünfte, Läufe nach oben und nach unten gut zu spielen; das sechste, mit passenden Fingern anzuschlagen; das siebente, geschmackvoll (*con buen ayre*) zu spielen; das achte, gute Doppelschläge (*Redobles*) und Triller (*Quiebros*) zu machen.

Den Takt hat Sancta Maria als Grundbedingung alles Musizierens schon erläutert. Das 14. Kapitel behandelt nun die zweite Bedingung, die ordentliche Handhaltung. Das erste Erfordernis für eine gute Handhaltung ist, daß man die Bezeichnung der Finger kennt. Sancta Maria bezeichnet die Finger, wie Bermudo, mit den Zahlen von 1 bis 5 vom

Daumen bis zum kleinen Finger. Ein zweites Erfordernis für die gute Handhaltung begreift drei verschiedene Punkte in sich. Erstens, werden die Hände klauenartig gekrümmt gehalten, wie die Pfoten einer Katze, in der Weise, daß nirgends ein Buckel entsteht an Hand oder Finger. Von den Wurzeln der Finger an muß die Hand steil abwärts gehen, so daß die Finger, in einem Bogen gehalten, höher liegen als die Hand. Dadurch werden die Finger mehr angespannt, um einen kräftigen Schlag auszuführen; denn, gerade wie ein Bogen desto kräftiger zurückspringt, je mehr er angespannt ist, so schlagen auch die Finger um so kräftiger an, je mehr sie angespannt werden, und dann klingen die Töne lauter, stärker und lebendiger. Diese Vollendung ist so großartig und von so hohem Wert für die Musik, daß, abgesehen von der Schönheit und Grazie, welche diese Positur den Händen verleiht, sie auch allem, was gespielt wird, großen Wert und Glanz erteilt und deutlich verschieden macht von dem, was mit anderer Handhaltung gespielt wird. Zweitens, ist die Hand sehr zusammengezogen zu halten. Das macht man, indem man die vier Finger vom 2. zum 5. jeder Hand, aneinander zieht, speziell, daß man den 2. eng an den 3. anlegt, welches man besser in der rechten Hand machen kann als in der linken. Dieses trägt viel dazu bei, um anmutig und lieblich zu spielen. Ferner muß der Daumen sehr schlaff sein und viel tiefer stehen als die andern vier Finger, muß aber nach innen gebogen sein. In dieser Weise wird der mittlere Finger der erklärten Zusammenstellung unter die Handfläche kommen, und der kleine Finger wird mehr zusammengezogen als die andern, so daß er beinahe die Handfläche berührt. Es ist unmöglich, die Hände gut zu halten, ohne die erwähnten Finger beider Hände so zusammenzuziehen, namentlich den Daumen und den kleinen Finger; denn auf diesen beruht die Zusammenziehung der Hand. Und daher kommt es, daß wenn man die Finger ausgespreizt hält, besonders den Daumen und den kleinen Finger, man nicht gut spielen kann, weil die Hände starr werden und kraftlos und unfähig sind, als ob sie zu nichts nütze wären. Drittens muß man die Hände so halten, daß die drei Finger vom 2. bis zum 4. immer über den Tasten stehen, sowohl wenn es nötig ist, die Tasten anzuschlagen, als auch wenn das nicht nötig ist. Außer dem muß der zweite Finger, besonders der der rechten Hand, etwas gehoben werden und höher stehen als die andern drei vom 3. zum 5.

Für die gute Positur der Hände und auch um gut zu spielen ist es nötig, daß die Arme von den Ellenbogen nach innen gehalten werden, an den Körper angelegt, aber ohne Druck, obwohl man genötigt wird, bei langen und schnellen Läufen von Achtel- (*corcheas*) und Sechzehntelnoten (*semicorcheas*) mit der linken Hand abwärts, mit der rechten aufwärts, den Ellenbogen von dem Körper zu entfernen.

Kapitel 15 handelt vom Anschlag. Sechs Bestimmungen werden erörtert. Erstens sollen die Tasten mit der Mitte der Fingerspitze geschlagen werden, so daß die Nägel nicht aufliegen und kaum die Tasten berühren. Das bewirkt man dadurch, daß man das Handgelenk senkt und die Finger ausstreckt, den Mittelfinger am meisten; denn wenn man so anschlägt, klingen die Töne voll, süß und lieblich. Die Ursache ist folgende: Weil das Fleisch ein weicher Gegenstand ist, schlägt es weich und lieblich an. Dadurch wird auch deutlich gespielt. Denn wenn die Finger so auf den Tasten sitzen, können sie nicht rutschen oder nach irgend einer Richtung ausweichen. Im Gegenteil aber, wenn man mit den Nägeln aufschlägt, begeht man große Fehler. Erstens, klingt das Holz (der Tasten) viel und die Töne wenig und zugleich matt und leblos. Zweitens, spielt man dadurch unrein und geräuschvoll und deswegen unangenehm für das Ohr. Denn weil die Finger keinen festen Sitz auf den Tasten haben, rutschen sie aus und machen dadurch großen Lärm mit den Tasten und auch, weil die Nägel knochenartig sind und die Knochen und Tasten harte Gegenstände sind, klingen sie, wenn man sie aneinander schlägt, nicht süß und lieblich, sondern unangenehm und abscheulich. Zweitens, schlägt man die Tasten kräftig und mit Schwung an, was man mit anderem Namen fest anschlagen heißt, so erhalten die Töne Fülle und Leben. Drittens, muß man in beiden Händen gleichstark anschlagen und zu gleicher Zeit, so daß, obwohl man mehrere Töne auf einmal anschlägt, wie wenn ein Zusammenklang von drei oder vier oder noch mehr Tönen vorkommt, sie doch alle wie ein Ton erscheinen. Zugleich ist darauf zu achten, daß, wenn auch die Tasten sanft angeschlagen werden, sie trotzdem mit einem gewissen Schwung (*impetu*) angeschlagen werden müssen.

Viertens, muß man die Tasten nicht aus großer Höhe anschlagen. Darum ist es nötig, daß man die Finger nahe über den Tasten hält, und den Finger, nachdem er geschlagen hat, um sehr wenig hebt. Außerdem muß der schlagende Finger gerade herunterfallen und eben so gerade gehoben werden, so daß er zurückkehrt in dieselbe Stellung und Lage, die er vorher hatte. Alles dieses verursacht große Lieblichkeit und Anmut in der Musik. Es klingen die Töne ordentlich und die Tasten wenig oder beinahe garnicht. Das Gegenteil wirkt abscheulich für das Ohr. Diesen Fehler begeht man, wenn man den Finger zu hoch hebt nach dem Anschlag. Ferner, wenn man die Finger sehr hoch hebt, zieht man die Zeit, die verbraucht wird im Heben und Senken der Finger, von der Zeitdauer des Klanges ab. In gleicher Weise ist es nötig, daß man die Handfläche nicht hebt, sondern bloß den Finger, der schlagen muß, während die Handfläche ruhig bleibt. Die Tasten, sowohl die weißen als die schwarzen, müssen am Ende oder am Rand geschlagen

werden. Fünftens muß man die Tasten so weit herunterdrücken, als es gut geht, so daß, falls das Instrument ein Monochord ist, die Tangenten recht an die Saiten gehoben werden, aber in der Weise, daß die Noten (Klänge) nicht aus ihrem Ton geraten, indem der Ton in die Höhe treibt, was dadurch verursacht wird, daß der Finger übermäßig aufdrückt. Und falls es ein anderes Instrument ist, müssen die Tasten heruntergedrückt werden, bis sie den darunterliegenden Tuchstreifen berühren, selbstverständlich nur, wenn sie so weit heruntergedrückt werden können. Sechstens dürfen die Finger nach dem Anschlag weder zu stark auf die Tasten drücken, weil, außer dem Hochtreiben des Tones, die Hände starr werden, als ob sie festgebunden wären, noch dürfen sie schlaffer werden, so daß die Töne ermatten; sondern sie müssen auf den Tasten bleiben ohne übermäßigen Druck und ohne Erschlaffung und ohne Hebung bis zu dem Zeitpunkte, wo sie andere Tasten anschlagen müssen, so daß die Stimmen immer denselben Klangcharakter behalten.

Kapitel 16 handelt vom klaren und deutlichen Spiel. Was das klare und deutliche Spiel betrifft, sagt unser Autor, so ist zu bemerken, daß zweierlei verlangt wird. Das erste und hauptsächliche ist, daß beim Anschlagen der Finger auf die Tasten, jedesmal der Finger, der zuerst anschlägt, sich hebt, ehe der gleich darauffolgende Finger anschlägt, sowohl bei dem Aufwärts- als bei dem Abwärtsspielen, und so fort der Reihe nach. Denn spielt man anders, würde ein Finger über den andern stolpern, (*atapar* = auf die Ferse treten), und die Töne würden das Gleiche tun. Dadurch wird das Gespielte unrein und geräuschvoll, und es leidet die Klarheit und Deutlichkeit der Töne. Die zweite Forderung ist: daß man den Finger ein wenig in die Höhe hebt, nachdem er angeschlagen hat, ihn aber in keiner Weise wegzieht von der Taste, ihn weder zusammenzieht, noch zusammenknickt, welches einen großen Lärm unter den Tasten verursacht. Ausnahmen kommen bei den Prallern (*Redobles*) und Trillern (*Quiebros*) vor, die an ihrer Stelle behandelt werden sollen.

Kapitel 17. Von den Läufen (Tonleitern) auf- und abwärts. Vier Forderungen werden aufgestellt. Erstens, daß die Hände ordentlich zusammengezogen werden, wie vorhin erklärt wurde. Zweitens, daß die Hand ein wenig gedreht wird nach der Richtung, in der man den Gang spielt, hauptsächlich bei Achtel- und Sechzehntelnoten. Drittens, wenn man eine Tonleiter aufwärts mit der rechten Hand spielt, welches man gewöhnlich mit dem 3. und 4. Finger macht, hebt man den dritten nach jedem Anschlag mehr als den vierten, und der vierte wird nicht höher gehoben, als daß er sich eben von der Taste entfernt, so daß es scheint, als ob er über die Tasten hinschleift. Ferner muß der vierte Finger am äußeren Ende der Taste anschlagen, während der dritte mehr nach

innen anschlägt. Der zweite Finger muß ein wenig zusammengezogen und etwas höher gehalten werden als der dritte und muß in dieser Stellung an den dritten angelehnt werden. Dadurch erhält die Hand viel Kraft. Ohne dies alles ist es unmöglich, die Töne in vollkommener Weise zu spielen, und darum ist es nötig, daß man ordentlich Acht hat auf die Stellung des genannten zweiten Fingers als einen sehr wichtigen Umstand. Wenn man mit der linken Hand aufwärts spielt, muß der vierte Finger jedesmal nach dem Anschlag viel höher gehoben werden als der dritte. Wenn man aufwärts spielt mit dem ersten und zweiten Finger, muß der zweite Finger viel höher gehoben werden als der erste, der wiederum auf den Tasten zu schleifen scheint.

Wenn man abwärts spielt mit der rechten Hand, gewöhnlich mit dem 2. und 3. Finger, muß der dritte höher gehoben werden als der zweite. Der zweite scheint diesmal auf den Tasten zu schleifen und schlägt am äußeren Ende der Taste auf, während der dritte mehr nach innen aufschlägt. Mit der linken Hand spielt man gewöhnlich mit dem 3. und 4. Finger abwärts. Die Stellung ist genau wie bei der aufwärtsgehenden Rechten.

Die vierte Forderung beim Tonleiterspiel ist, daß der 2., 3. und 4. Finger sich immer über den Tasten bewegen und nicht irgendwie von den Tasten herabgezogen werden.

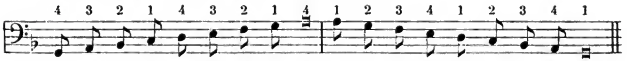
Kapitel 18 handelt vom Anschlagen mit passenden Fingern, also vom Fingersatz. Die rechte Hand hat einen Hauptfinger, den dritten; die linke, zwei, den zweiten und dritten. Hauptfinger werden sie genannt, weil man mit ihnen die Triller anfängt und schließt. Mit dem Daumen wird nie eine schwarze Taste angeschlagen, außer bei Oktaven oder wenn sich eine Unvermeidlichkeit einstellt, bei der man nichts anderes tun kann.

Wenn man Viertel- oder Achtelnoten spielt, wird niemals zweimal hintereinander mit demselben Finger angeschlagen, außer in Fällen, wo sich nichts anderes tun läßt. Diese Regel muß strenger befolgt werden bei den Achteln als bei den Vierteln. Wenn man ganze Noten (*semibreves*) spielt, wird jede mit dem Mittelfinger geschlagen, außer wenn es eine andere Stimme verhindert. In der linken Hand kann eine ganze Note mit dem zweiten Finger geschlagen werden, die nächste mit dem dritten und in dieser Weise weiter, sie können auch alle mit dem zweiten gespielt werden, oder alle mit dem dritten, je nach Gutdünken. Alles dieses selbstverständlich nur, wenn eine andere Stimme es nicht verhindert. Mit den genannten Fingern beider Hände werden auch halbe Noten gespielt. Doch ist es erlaubt, bei Halben in der rechten Hand abwärts auch mit dem dritten und zweiten abwechselnd zu spielen, wenn mehrere Halbe aufeinander folgen. Wenn auf derselben Linie

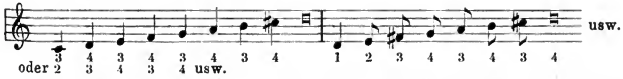
oder in demselben Zwischenraum oder, was dasselbe ist, auf derselben Taste, zwei, drei, vier oder mehr Viertel oder Achtel zu spielen sind, sollen sie alle mit zwei Fingern gespielt werden, welche so oft aufeinander folgen, als nötig ist, in der rechten Hand mit dem 2. und 3., in der linken mit dem 1. und 2. oder mit dem 2. und 3. Um dieses mit Vollkommenheit auszuführen, ist es nötig, daß der Unterarm über der Klaviatur steht. Auch wenn nach einer punktierten Halben zwei Noten auf derselben Linie oder in demselben Zwischenraum stehen, können sie mit denselben Fingern gespielt werden, wie eben erklärt ist.

Lange Tonleiterpassagen von Vierteln oder Achteln, aufsteigend oder absteigend, können mit einer regelmäßigen Aufeinanderfolge der Finger gespielt werden; zwar kommt selten eine Folge von allen fünf Fingern in Betracht, sondern es werden meistens nur die Finger vom 1. bis zum 4. in wiederholter Reihenfolge gebraucht. Aufsteigend werden auch Folgen von Vierteln in der linken Hand mit dem 2. und 1. Finger gespielt, indem man mit dem 2. anfängt, manchmal aber zum Anfang den 3. heranzieht, manchmal sogar den 4. und 3. Absteigend spielt man mit dem 3. und 4. Der 3. fängt an. Manchmal nimmt man zum Anfang noch den 2. oder den 1. und 2. hinzu.

Schnelle Gänge, also Achtel- und Sechzehntelpassagen, werden in der linken Hand, aufwärts und abwärts, mit den Fingern 1 bis 4 gespielt. Die Reihenfolge wird so oft wiederholt, als nötig ist. Aufsteigend fängt man mit dem 4. an, absteigend mit dem 1.[1]).



Für die rechte Hand werden etwas abweichende Regeln gegeben. Aufwärts sollen Viertel oder Achtel mit dem 3. und 4. Finger gespielt werden. Der 3. fängt an, manchmal aber auch der 2. oder der 1. und 2. Diese Regel ist ohne Ausnahme.

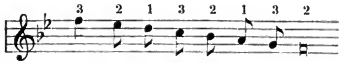


Bei absteigenden Folgen in der rechten Hand muß man manchmal mit dem 1. Finger anfangen und die nächste Note mit dem 3. spielen [wahrscheinlich wegen schwarzer Tasten].

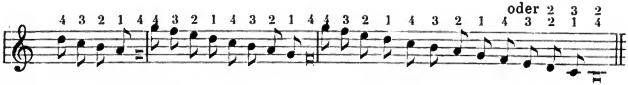
Nach diesen Voraussetzungen gibt dann Sancta Maria für absteigende Tonleitern von Vierteln und Achteln drei verschiedene Fingersätze.

1) Die Beispiele bei Sancta Maria sind ohne Bezeichnung des Fingersatzes. Die Hinzufügung in meinen Beispielen habe ich nach den textlichen Erläuterungen die Sancta Marias jedem Beispiel besonders beigibt unternommen.

Erstens mit dem 2. und 3. Finger, indem der 3. anfängt, manchmal aber der 4. Dieser Fingersatz dient zumeist für Viertel. Zweitens, mit der Folge 3, 2, 1, 3, 2, 1 usw., manchmal die erste Note mit dem 4. Manchmal folgt bei diesem Fingersatz gleich der 2. auf den 1. Er gilt zumeist für Achteltonleitern.

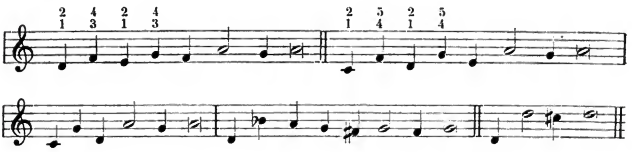


Drittens, mit der Folge 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1 usw. Manchmal folgt auf den 1. der 2. oder der 3. Dieser Fingersatz dient für Achtel, besonders in Gruppen von 5, 9 oder 13. Zuweilen werden bei den zwei letztangeführten Fingersätzen die tieferen Noten mit dem 2. und 3. Finger gespielt.

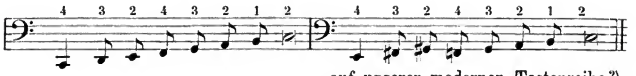


Oft werden aber die Finger in ganz andern Aufeinanderfolgen gebraucht, je nach der sich ergebenden Notwendigkeit.

Folgen von Terz-, Quart- oder Quintschritten werden so gespielt, daß man immer einen, zwei oder drei Finger zwischen den anschlagenden Fingern frei läßt, je nach der Größe des Intervalls. Es kommt jedoch vor, daß man Terzen und sogar Quarten mit nebeneinanderliegenden Fingern spielen muß[1]).



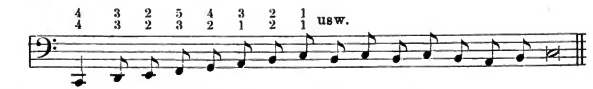
Für die Tonleiter der ersten der drei kurzen Oktaven (die C dur-Tonleiter) gilt der Fingersatz



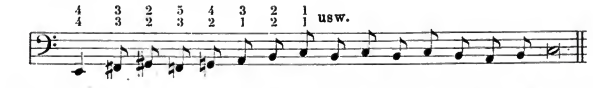
auf unserer modernen Tastenreihe[2]).

1) Für folgende Beispiele gibt Sancta Maria keine Erläuterung des Fingersatzes.
2) Über die »kurze Oktave«, siehe Anmerkung 1, S. 15.

Folgendes Beispiel,

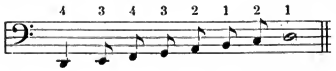


welches auf unserer Tastenreihe so aussehen würde

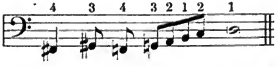


kann mit den darüberstehenden Fingersätzen gespielt werden. Der zweite (der Höherstehende) ist besser, weil man mehr gebunden spielen kann.

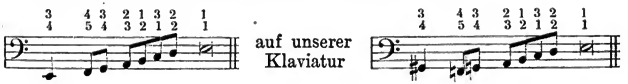
Die zweite kurze Oktave (die Oktave auf *D*) wird aufwärts so gespielt:



Das würde auf unseren Tasten folgender Reihe entsprechen:

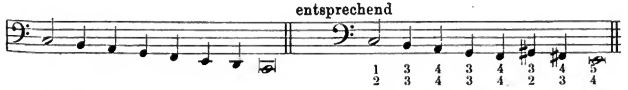


Die dritte kurze Oktave (auf *E*) wird so gespielt:



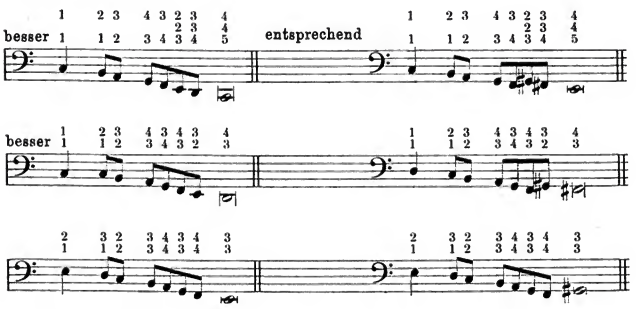
Die kurzen Oktaven kommen nach Sancta Maria meistens in Achteln vor.

Wenn diese drei kurzen Oktaven in Viertelnoten absteigend gespielt werden, wird die erste Note mit dem 1. Finger gespielt oder mit dem 2., manchmal, doch selten, mit dem 3. Die folgenden Noten werden mit dem 3. und 4. gespielt, aber die letzte Note der ersten Oktave (*C*) wird mit dem 5. oder die letzten drei werden mit dem 2., 3. und 4. gespielt. Zum Beispiel

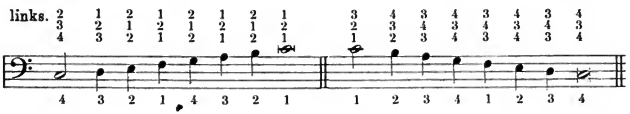


Bei solchen Gängen können *Quiebros* (über die später ausführlich gehandelt wird), auf jeder Note, die mit dem 3. Finger gespielt wird, angebracht werden.

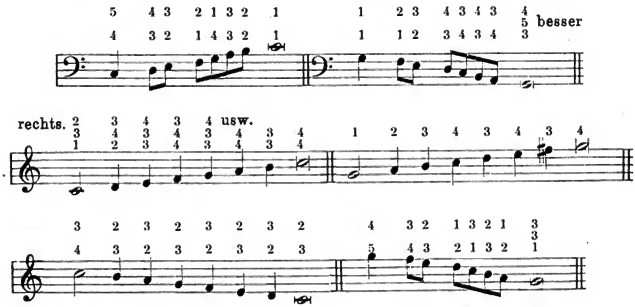
Für Achteltonleitern in diesen kurzen Oktaven werden folgende Fingersätze gegeben:



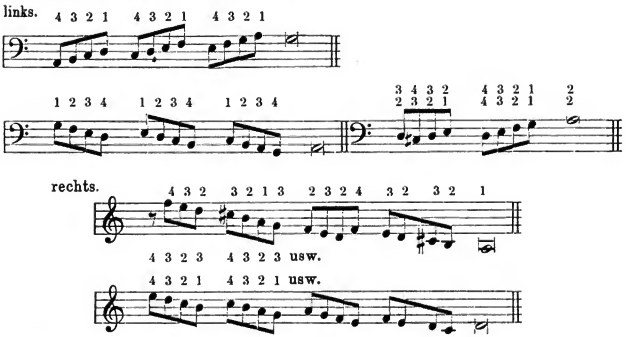
Für gewöhnliche Oktaven,



Bei den über den Noten stehenden Fingersätzen kann man *Quiebros* aufsteigend bei dem 2., absteigend bei dem 3. Finger machen. Der unter den Noten stehende Fingersatz paßt besser für Achtel- als für Vierteltonleitern, besonders im Aufsteigen. Für Achteltonleitern werden auch folgende abweichende Fingersätze gegeben:



Andere Beispiele sind folgende:



Für Doppelgriffe gibt Sancta Maria folgende Fingersätze:

Terzen:

rechts und links

mit dem 1. und 2. — mehr in der linken Hand gebräuchlich

mit dem 1. und 3. — Mit diesem Fingersatz kann man in der linken Hand auf der tieferen Note einen Triller nach unten ausführen, in der rechten auf der höheren Note nach oben. Er wird im allgemeinen von der rechten Hand bevorzugt.

Mehrere Terzen nacheinander werden $\begin{smallmatrix}3&4&3&4\\1&2&1&2\end{smallmatrix}$ usw. gegriffen.

Quinten und Sexten:

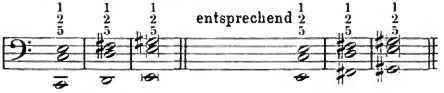
rechts und links

mit dem 2. und 5. — Mit diesem Fingersatz kann man in der linken Hand auf der höheren Note einen Triller ausführen, in der rechten, auf der tieferen;

mit dem 1. und 4. — Bei diesem Fingersatz erhalten beide Töne die gleiche Klangstärke.

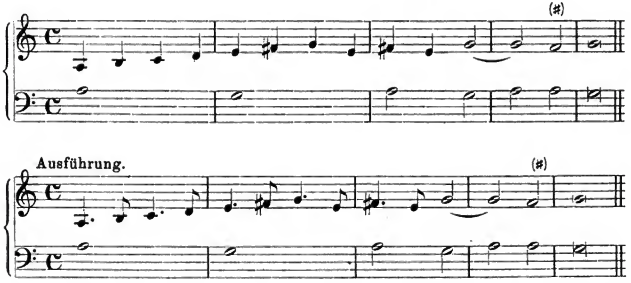
mit dem 1. und 3. — Hiermit kann man in der linken Hand einen Triller auf der tieferen Note ausführen, in der rechten auf der höheren.

Oktaven werden mit dem 1. und 5. gegriffen, mit Ausnahme der drei kurzen Oktaven, die mit dem 1. und 4. oder dem 2. und 5. links gegriffen werden. Bei den kurzen Oktaven kann noch die darüberliegende Terz mitgespielt werden. Der Fingersatz ist folgender:



Bei Doppelgriffen muß man immer die folgenden Noten ins Auge fassen und den Fingersatz so wählen, daß sie bequem zu greifen sind.

Kapitel 19 handelt vom geschmackvollen Spiel (*tañer con buen ayre*). Sancta Maria erklärt verschiedene Spielweisen oder Manieren, in denen man einen einfachen Notengang ausführen kann, um ihn interessanter zu gestalten. Für Folgen von Viertelnoten wird nur eine Manier angegeben, für Achtelnoten, drei. Bei den Vierteln hält man sich ein wenig auf der ersten Note auf, beeilt dagegen die zweite etwas. In ähnlicher Weise wird die dritte Note verlängert und die vierte gekürzt, usw., als ob das erste Viertel punktiert wäre und das zweite eine Achtelnote. Es ist aber darauf zu achten, daß die Note, die man verkürzt, nicht viel, sondern nur wenig von ihrem Wert verliert.

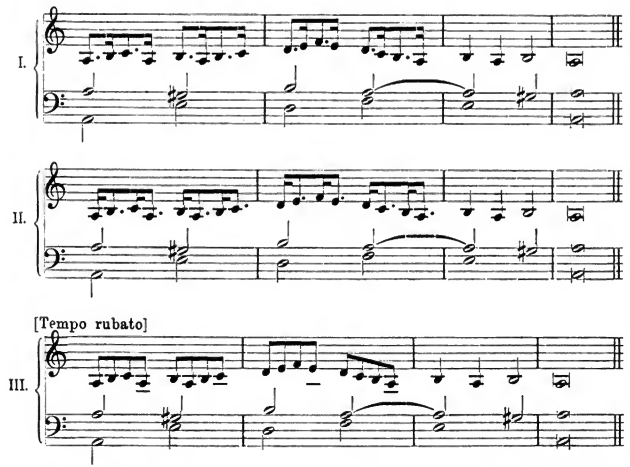


Die Punktierung ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen. Sancta Maria muß notgedrungen übertreiben.

Für die Achtel gibt es drei Manieren. Bei den ersten zwei wird ein Achtel als punktiert betrachtet, das andere als ein Sechzehntel. In der ersten Manier kommt die längere Note zuerst, in der zweiten, die kürzere. Die erste Manier dient für Werke, die durchgehends kontrapunktisch gehalten sind und für lange und kurze Verzierungspassagen, die man in geschriebenen Werken (*obras*) sowohl wie in der freien Fantasia anbringt. Die zweite ist eine viel galantere Spielart als die erste.

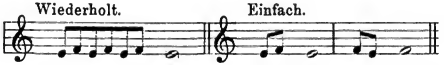
Die dritte Manier beim Vortrag der Achtel besteht darin, daß man die ersten drei beschleunigt und sich dann auf dem vierten aufhält. Und zwar muß das vierte so lange angehalten werden, daß das folgende Achtel an seine richtige Stelle auf den Halbtakt kommt, so daß die drei Achtel wie Sechzehntel erscheinen und das vierte wie ein Achtel mit Punkt (sic!). Das ist die galanteste Manier. Sie dient für lange und kurze Verzierungen. Der Aufenthalt auf der verlängerten Note

soll aber nicht zu lang sein, sondern nur lang genug um merkbar zu werden. Die Beschleunigung der ersten drei Achtel darf also nur mäßig sein. Folgende Beispiele werden gegeben:

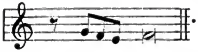


Ein zweiter Teil des 19. Kapitels behandelt die »*Redobles*« und »*Quiebros*«. Diese sind trillerartige Verzierungen, die sich darin von einander unterscheiden, daß der *Redoble* am Anfang auch den unteren Nebenton hinzunimmt und dann mit dem oberen weiter trillert; während der *Quiebro* nur einen von den Nebentönen benutzt, wie in folgenden Beispielen:

Man unterscheidet auch einen wiederholten und einfachen *Quiebro*:

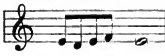
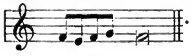


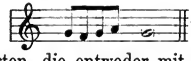
Redobles macht man nur auf ganzen Noten; *Quiebros* macht man auf Halben und Vierteln, sehr selten auch auf Achteln. Es ist ratsam, die *Redobles* nicht zu lang zu machen, sonst machen sie die Musik häßlich. Die wiederholten *Quiebros* macht man auf halben Noten, die einfachen

auf Vierteln. Noch eine besondere Art des *Quiebros* macht man auf halbe Noten, nämlich  .

Wiederholte *Quiebros* spielt man auf allen halben Noten, die mit denjenigen Fingern angeschlagen werden, die sie ausführen können. Den einfachen *Quiebro* macht man auf einer Note und unterläßt ihn auf der nächsten usw.

Auf Viertelnoten werden nur einfache *Quiebros* gemacht wegen der kurzen Zeitdauer, die diesen Noten zukommt. Das ist auch der Grund, weshalb man auf Achtel und Sechzehntel keine *Quiebros* anbringt.

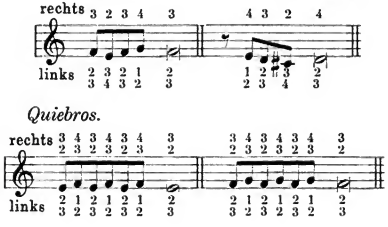
Es gibt bloß eine Art des *Redobles*, nämlich die, in der man einen Ganzton nach einer Seite und einen Halbton nach der anderen zu Hilfe nimmt:  oder  .

Verboten ist  . Von den *Quiebros* gibt es sechs verschiedene Arten, die entweder mit Ganzton oder mit Halbton gemacht werden oder, im Falle des *Quiebro* der halben Noten, mit Halb- und Ganzton. In letztem Falle muß der Halbton immer unten liegen. Das Umgekehrte klingt schlecht. Bei den *Redobles* ist das nicht der Fall.

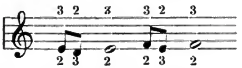
Von den sechs verschiedenen *Quiebros* werden zwei auf der Halbnote gemacht; einer mit den zwei Nebentönen, wie schon erklärt, der andere durch mehrfache Wiederholung nur eines Nebentones. Die andern vier Arten des *Quiebro* sind die einfachen nach oben oder nach unten mit Halbton oder mit Ganzton.

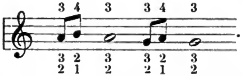
Zur Ausführung des *Redobles* und des dem *Redoble* ähnlichen Halbnoten-*Quiebro* gebraucht man in der rechten Hand den 2., 3. und 4. Finger, in der linken den 1., 2. und 3. oder den 2., 3. und 4.

Einige Beispiele folgen:



Als besonders schön gilt jetzt die Manier, sagt Sancta Maria, in der man zuerst den oberen Hilfston eines *Redoble* oder *Quiebro* allein anschlägt so daß der Zusammenklang erst mit dem darauf folgenden Hauptton angeschlagen wird. Diese Art *Redoble*, sowie auch der Halbnoten-*Quiebro* sind sehr neu und galant und erteilen der Musik Grazie und melodische Schönheit. Er empfiehlt ihren Gebrauch sehr und gibt ihnen den Vorzug vor den älteren und weniger graziösen Arten.

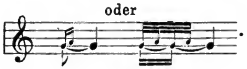
Aufsteigend werden *Quiebros* so gespielt, 

absteigend 

. Es gibt eine eigentümliche Art des *Quiebros* mit zwei Noten, bei der der Hauptton angeschlagen aber der Finger nicht gehoben wird. Er bleibt fest auf der Taste liegen, während der andere Finger sehr schnell darauf den Nebenton anschlägt[1]). Dieser Finger wird auswärts abgezogen wie wenn man kratzt (*deflizandole*). Dieser *Quiebro* bei aufsteigender Folge (nämlich mit dem unteren Nebenton) klingt nicht so gut wie bei absteigender Folge (mit dem oberen Nebenton) und soll daher nicht so oft gebraucht werden.

Um die dreitönigen Verzierungen auszuführen, müssen drei Punkte beachtet werden. Erstens müssen die vier Finger vom 2. bis zum 5. möglichst eng aneinander gezogen werden. Besonders muß der Finger, der die untere Hilfsnote anschlägt, direkt den Hauptfinger berühren. Er muß ein wenig mehr gekrümmt werden als die andern und etwas höher als der Hauptfinger gehalten werden und ein wenig auf letzterem aufliegen (*cargar*). Zum Beispiel, wenn in der rechten Hand ein *Redoble* gemacht wird mit dem 2., 3. und 4. Finger, wird der zweite etwas zusammengezogen und höher gehalten als der 3. und in dieser Stellung an den 3. angelegt, besonders zum Schluß des *Redobles*. Dadurch wird der Anschlag der andern zwei Finger, die die wiederholten Töne ausführen, kräftiger und lebhafter. Zweitens sollen die Finger, die die Nebentöne ausführen, am Ende der Verzierung etwas auswärts von der Taste gezogen werden, besonders der, der den oberen Nebenton anschlägt. Er muß auch ein wenig herunter hängen, dann aber gehoben werden und in seine normale Stellung über die Taste zurückkehren. Drittens muß der Finger, der den oberen Nebenton ausführt, mehr an dem Ende der Taste stehen als der Hauptfinger. Ferner muß er allmählich während

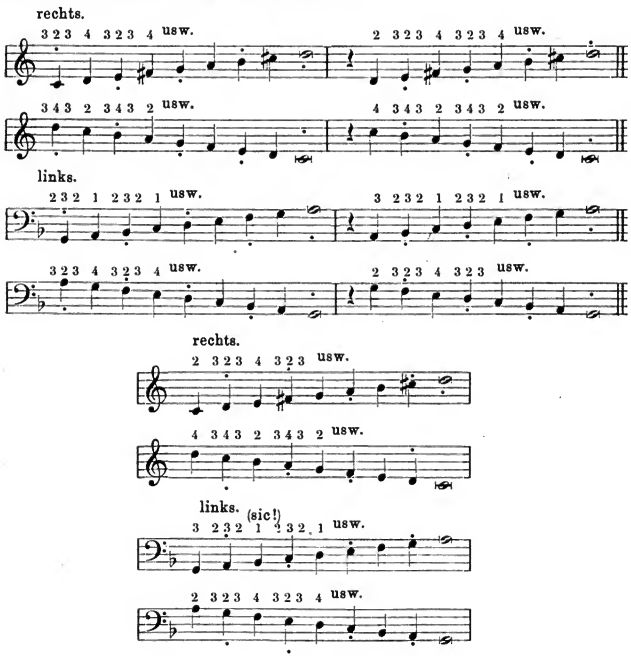
---

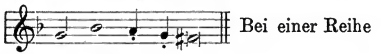
1) Die Ausführung ist so zu denken 

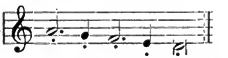
.

des Trillers nach auswärts gezogen werden, bis er am Schluß des Trillers ganz von der Taste weggezogen wird, während der Hauptfinger, der anfangs weiter nach hinten anschlug, jetzt am Ende der Taste zu stehen kommt. Das ist nötig, um den Triller zu einem kurz abgeschnittenen Schluß zu bringen. Viertens soll die Hand bei *Redobles* und *Quiebros* ein wenig nach oben gedreht werden, ausgenommen bei dem Viertelnoten-*Quiebro* in absteigender Folge.

Was von den dreitönigen Verzierungen gesagt wurde, gilt auch für die einfacheren zweitönigen *Quiebros*, bloß daß hier nur ein Finger nach auswärts gezogen wird. Die Viertelnoten-*Quiebros* werden manchmal auf dem guten Viertel, manchmal auf dem schlechten gemacht. Die zweite Manier hält Sancta Maria für graziöser. Folgende Fingersätze werden vorgeschlagen. Die verzierte Note wird durch einen darüber- oder darunterstehenden Punkt gekennzeichnet:



Manchmal werden auf zwei aufeinander folgenden Viertelnoten *Quiebros* angebracht und zwar wenn sie in absteigender Reihe auf eine höherstehende ganze Note folgen:  Bei einer Reihe von Viertelnoten, die aufsteigt und wieder ab, wird auf der höchsten Note der *Quiebro* für absteigende Folgen gespielt. So auch, wenn die Reihe abwärts geht und dann wieder herauf, wird auf der tiefsten Note der *Quiebro* für aufsteigende Folgen gespielt.

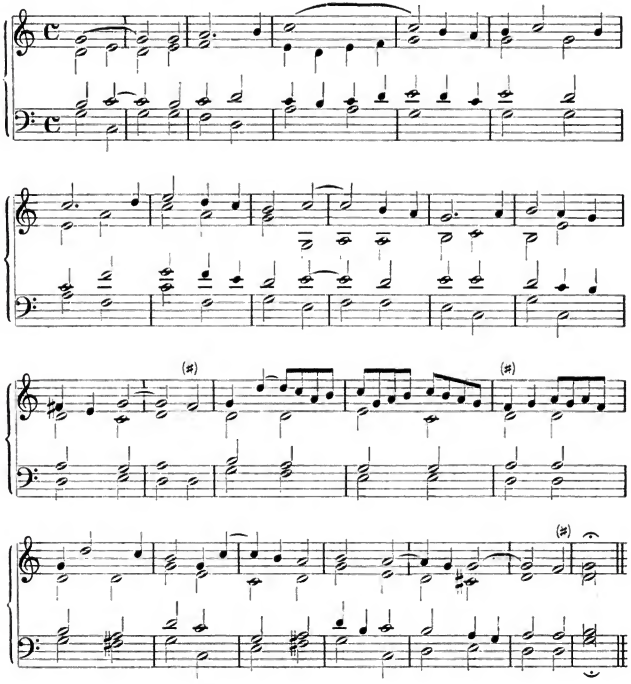
In absteigenden Reihen werden auf allen Viertelnoten, die einer punktierten Halben folgen, *Quiebros* angebracht. 

Wo beide Hände Gänge von Halbnoten spielen, werden manchmal die Verzierungen in beiden Händen abwechselnd angebracht, besonders bei Imitationen (*en caça*). Verzierungen werden immer mit denjenigen Nebentönen gemacht (seien es weiße oder schwarze Tasten), die der Tonart angehören, in der man spielt.

Kapitel 20 gibt kurze und leichte Anweisungen, Mensuralmusik auf das Monochord abzusetzen. Das Absetzen von Musikstücken auf das Monochord ist der Quell alles Nutzens und Profits für den Spieler. Es ist zu bemerken, daß in jedem Stück, welcher Art es auch sei, alle Stimmen verbunden und eine mit den andern verkettet, fortschreiten; das heißt, keine Stimme bewegt sich auch nur eine einzige Note weiter, ohne Bezug zu nehmen auf alle die andern. Alle Stimmen bewegen sich zusammen, gemessen und gezählt nach Takten oder nach Halbtakten, so daß am Schluß keine einzige einen Takt oder Halbtakt mehr hat als eine andere. Daher folgt es, daß man beim Absetzen so verfahren muß, daß man zählt und abmißt, jede Stimme mit den andern, nach Takten oder Halbtakten.

Diese zwei Sachen, das Zählen und das Messen, müssen mit aller Strenge beachtet werden. Sie hängen von einander ab. Das Maß ist eigentlich dasselbe wie der Takt, der ja auch überhaupt alle praktische Musik regiert. Man kann in der Weise verfahren, daß man alle Stimmen Takt für Takt oder Halbtakt für Halbtakt ins Auge faßt und zwar so, daß keine einzige Stimme sich in den nächsten Takt oder Halbtakt weiterbewegt, bis die andern ihr alle gleichgekommen sind. Dann erst werden die darauffolgenden Noten alle zusammen angeschlagen. (*luego han de herir todas juntamente en los puntos o figuras, que immediamente se siguieren*). Für den Anfänger ist die Halbtakt-Methode ratsam. Sie ist leichter, weil bei ihr das Abzählen nicht so schwierig ist. Dabei ist zu bemerken, daß Noten, die in ihrem Werte über einen solchen Taktabschnitt hinausgehen, nicht von neuem angeschlagen werden.

Es folgt ein Beispiel. Sancta Maria macht es in seinen Beispielen dem Schüler etwas leichter als Bermudo. Er schreibt die Stimmen nicht in der Chorbuchordnung, wie Bermudo in seinen größeren Beispielen, sondern eine über die andere, den Diskant oben, den Baß unten, aber ohne Taktstriche und ohne Rücksicht auf die zusammengehörenden Noten der verschiedenen Stimmen. Wo die Stimmen eines Beispiels nicht über die Länge einer Zeile hinaus gehen, gibt es eine Stellung die unserer vierstimmigen Partitur am ähnlichsten ist, obwohl durch das Fehlen von Taktstrichen die zusammen zu spielenden Noten nicht übereinander gebracht werden. Gehen die Stimmen aber über die Länge einer Zeile hinaus, so muß der Spieler die Fähigkeit, vier verschiedene Systeme in vier verschiedenen Richtungen auf einmal zu lesen, besitzen.



Auffallend ist es, wie im drittletzten Takt durch die Beachtung von der Regel der Quintkadenz Sancta Maria eine ganz moderne Harmoniefolge zustande bringt.

Sancta Maria gibt auch (fol. 56) eine Abbildung der Klaviatur des Monochords mit den Schlüssel- und Silbenbezeichnungen, die im wesentlichen mit Bermudos Abbildung übereinstimmt. In kürzern Zügen wird auch der Vihuela-Kragen und die Vihuela-Tabulatur erläutert. Auf das Vihuelaspiel geht Sancta Maria nicht so genau ein wie auf das Klavierspiel.

Kapitel 21 enthält kurze Anweisungen für Anfänger, irgend ein Werk rasch zu beherrschen. Drei Forderungen werden gestellt. Erstens muß man im Takt spielen ohne Ungleichheit. Dazu muß man den Takt mit dem Fuß treten. Man muß besonders aufmerksam sein auf den Halbtakt denn hier entstehen die Fehler derjenigen die nicht im Takt spielen. Hierzu gehört die genaue Kenntnis der Notenwerte. Zweitens muß man jede Stimme für sich singen und ihren melodischen Gang (*Solfa*) gründlich verstehen. Drittens muß man alle Konsonanzen und Dissonanzen, die in dem Werk, sei es zwei-, drei- oder vierstimmig, vorkommen, genau erkennen.

Kapitel 22 beschreibt den Weg der eingeschlagen werden muß, um Nutzen aus diesen Stücken zu ziehen. Fünf Sachen muß man sich merken. Erstens muß man vom Grunde aus das Thema (*invencion*) und den Aufbau (*arteficio*) eines jeden Abschnittes (*passus*) kennen; so auch die Beantwortung (*responsion*) der Stimmen, das ist, ob sie sich in dem Stück wiederholen in der Quarte, Quinte oder Oktave oder sonst wie, oder ob das Stück zwei-, drei- oder vierstimmig ist, ob es fugiert (imitatorisch gehalten) ist oder nicht. In dem allem besteht die Kunst des Fantasierens, welche man vor allem zu verstehen suchen soll; denn in allen Sachen ist es bloß die Kunst, die den Meister macht.

Zweitens muß man sich den Einsatz einer jeden Stimme merken, ob sie vor der Kadenz einsetzt, mitten in der Kadenz oder nach der Kadenz oder überhaupt ohne Kadenz und mit welchem Thema (*invencion* oder *proposito*) sie einsetzt; denn der Einsatz der einzelnen Stimmen ist eine delikate Frage, die größte Schönheit und Kunst, die es in der Musik gibt.

Drittens merke man sich alle Arten von Kadenzen, die in dem Stück vorkommen. Man studiere sie gründlich und halte sie im Gedächtnis, um nach ihnen andere, ähnliche in der Fantasia zu machen.

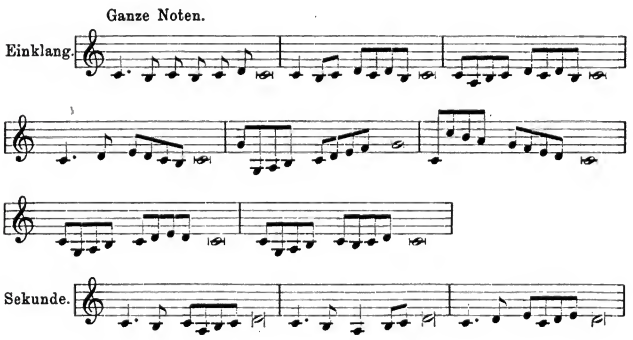
Viertens merke man sich alle Konsonanzen und Dissonanzen, die in den Stücken vorkommen, sowohl die zweistimmigen als die drei- und vierstimmigen und vernehme auch zugleich den melodischen Gang (*Solfa*) einer jeden Stimme und achte auf die Konsonanzen, die sich daraus ergeben. Auch beachte man, welche Melodie graziös ist und halte sie

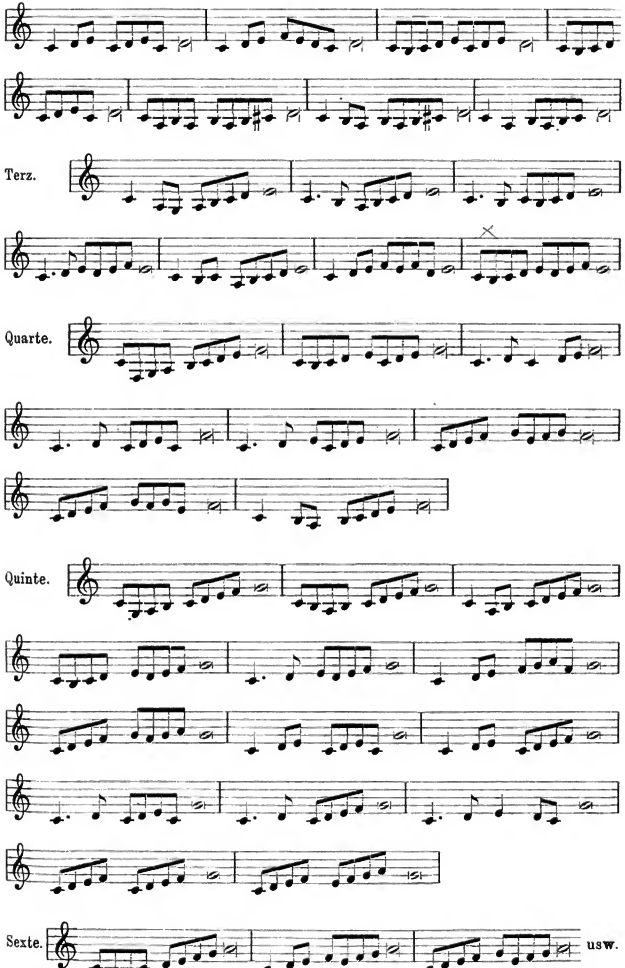
gut im Gedächtnis, um über sie in verschiedener Art zu fantasieren; denn das ist von Nutzen, um reichlichen Stoff für das Fantasieren zu haben.

Fünftens wenn ein Abschnitt wiederholt wird, achte man auf die Verschiedenheiten, die bei der Wiederholung vorkommen, auch ob er zwei-, drei- oder vierstimmig wiederholt wird.

Damit Anfänger im Fantasieren Fortschritte machen, ist es nötig, daß sie sich in den Stücken, die sie kennen, fortwährend üben; denn dadurch werden sie an die Kunst gewöhnt und spielen dann leichter andere Stücke. Auch ist es sehr nützlich, das Stück anders zu spielen, indem man es auf jeder Stufe spielt, auf der es möglich ist, aber immer mit unverändertem Tongang. Damit alles, was erklärt wurde, zum Fortschritt im Fantasieren beiträgt, ist es nötig, es jeden Tag sehr oft zu üben mit großer Beharrlichkeit, nicht in Verzweiflung, sondern mit der Gewißheit, daß der Fleiß und der fortwährende Gebrauch alles besiegen und einen Meister schaffen werden.

Kapitel 23 behandelt die größeren Verzierungen oder Diminutionen (*glosas*). Diese werden nur auf ganzen Noten, halben Noten, oder Vierteln gebracht — auf letzteren sehr selten. Zwei Punkte muß man sich merken, um gut zu verzieren. Erstens muß in allen Stimmen gleichmäßig verziert werden, daß ist, jede Stimme muß so viel Verzierungen erhalten als die andern. Zweitens, wenn eine Stimme wiederholt wird, muß auch die Verzierung wiederholt werden, wenn nichts im Wege steht, was ja oft vorkommt. Um dem Spieler eine Anleitung zu geben, wird eine ganze Reihe von Beispielen gegeben für alle diatonischen Intervalle vom Einklang bis zur Oktave, aufsteigend und absteigend, für ganze Noten und für halbe:




Terz.
Quarte.
Quinte.
Sexte.
usw.

Kapitel 24 behandelt die Tonarten, speziell die Kadenzen (*Clausulas*), sowohl die Kadenzen mit Ganzton (*remissa*) als die mit Halbton (*sostenida*)[1].

Kapitel 25 bringt die Transpositionslehre. Auf zwei Punkten beruht die Richtigkeit einer Transposition, auf der genauen Wiedergabe der Intervallenfolge und auf den Kadenzen. Die Unvollkommenheiten des Monochords in Bezug auf die Transposition reduzieren sich einerseits auf die Unmöglichkeit, diese Bestimmungen einzuhalten wegen der Einrichtung der »*semitonos cantables*« und »*incantables*«, anderseits auf dem Fehlen in der tieferen Lage (kurze Oktave) von Kreuz- und *b*-Tönen, die den in den höheren Oktaven vorhandenen schwarzen Tasten entsprechen und auf dem Fehlen von Tönen am andern Ende der Klaviatur. Einige Beispiele werden für die Transposition gegeben. Das Beispiel für den ersten Modus (siehe Beilage S. 236) wird nach *G* transponiert. Ein anderes Beispiel veranschaulicht den ersten Modus auf *C*. Der zweite Modus kann, nach Sancta Maria, gut nach *G* und *A* transponiert werden, der dritte und vierte nach *D* und *A*, der fünfte nach *B, C, D* und *G*, der sechste nach *C, D, G, A* und *B*. Bei der Transposition nach *A* wird auf die Schwierigkeit der Quintkadenz *e dis e* aufmerksam gemacht. Für den sechsten Modus wird ein kurzes Beispiel in vier verschiedenen Transpositionen gegeben, nach *D* (mit zwei ♯ als Vorzeichnung), nach *G* (1 ♯), nach *A* (3 ♯) und *B* (2 ♭).

Der zweite Teil von Sancta Marias Werk beschäftigt sich nun genauer mit der Harmonielehre und dem Kontrapunkt, um den Spieler, der mit den Elementen der Spieltechnik vertraut ist, auf den Weg zum freien Fantasieren zu bringen. Dinge, die sich auf die Technik des Spielens beziehen, kommen hier nicht so viel vor. Doch erörtert unser Autor dann und wann Fragen, die nicht rein theoretischer Natur sind. Zum Beispiel im 31. Kapitel des zweiten Teiles, »von dem mehrstimmigen Spiel«, (*tañer en concierto*) lesen wir:

»Wer kunstvoll mehrstimmig spielen will, das ist, wo alle Stimmen miteinander geregelt concertieren, muß sich vorstellen, daß die vier Stimmen vier vernünftige Männer sind, deren jeder besonders redet, wenn er zu reden hat, und schweigt wenn er schweigen soll, und antwortet wenn er antworten soll, und immer sein Verhältniß zu den anderen wahrt, nach den Regeln der Vernunft«.

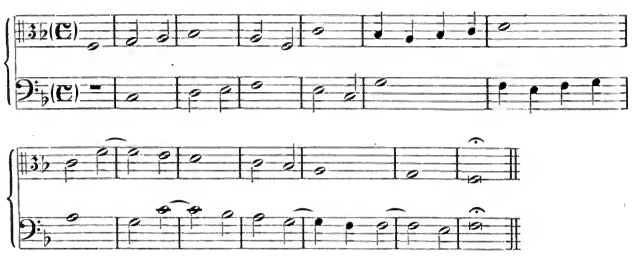
In ähnlicher Weise müssen sich die vier Stimmen einander gegenüber verhalten nach den Gesetzen der musikalischen Kunst. Wer nun gut spielen will, muß sich sehr in Acht nehmen, daß keine Stimme voran schreitet, sei es auch nur eine einzige Note, ohne das Verhältnis zu wahren, welches jede andere Stimme erfordert. Dieses vorausgesetzt, ist zu bemerken, daß das gewöhnliche mehrstimmige Spiel mit vier Stimmen

1) Über die Bedeutung dieser Ausdrücke siehe Anmerkung 1, S. 117.

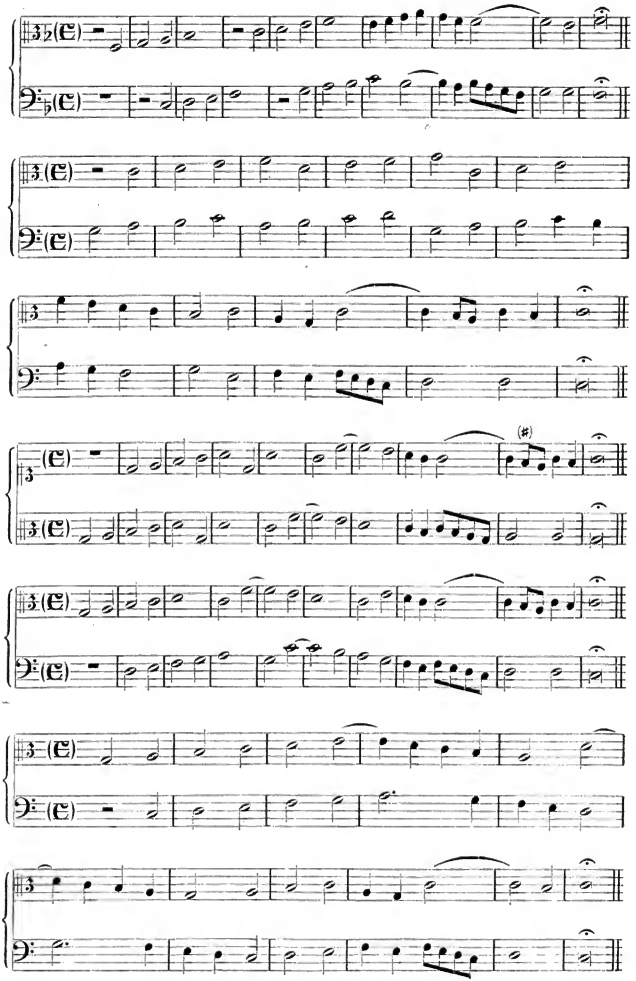
operiert. Es schließt aber drei verschiedene Spielarten mit ein, nämlich das zweistimmige, das dreistimmige und das vierstimmige Spiel. Damit die Musik Kraft und genügend kontrapunktische Bewegung der Stimmen erhalten möge, wird geraten, nicht Tongänge in ganzen Noten zu machen, sondern möglichst viel in halben, viertel und achtel Noten, es sei denn, die ganzen Noten wären unbedingt notwendig. Damit die Musik vollkommen sei, ist es auch nötig, daß jede Stimme für sich einen graziösen und melodiösen Gang (*de buena entonacion*) nehme.

Im 32. Kapitel wird vom zweistimmigen Spiel behauptet, dass die Intervalle, die in Betracht kämen, die Terz, Quinte, Sexte, Oktave und Dezime seien, selten die Duodezime und Terzdezime, weil diese zu weit auseinander liegen. Und obwohl man häufig Quinten und Oktaven gebraucht, sind doch die vorherrschenden Intervalle die Terz und die Sexte. Doch soll man nicht zu viele einer Art hintereinander spielen, sondern man vermische sie ordentlich, wie zum Beispiel zwei Terzen, dann zwei Sexten usw.

Im 33. Kapitel wird behauptet, daß dieses zweistimmige Spiel eines der wesentlichsten Dinge in der Musik sei, aber auch eines der schwierigsten. Es ist die Grundlage für das ganze mehrstimmige Spiel. Für das zweistimmige Spiel ist die kanonische oder imitierende Schreibweise die vollkommenste, die künstlichste und die schönste. Josquin wird als Muster genannt. Zwei verschiedene Arten dieser Form werden genau auseinander gehalten. Bei der einen setzt die imitierende Stimme erst ein, nachdem das Thema in seiner ganzen Gestalt von der ersten Stimme vorgetragen worden ist (*tañendo los passos sueltos*). Dann dient die führende Stimme als Begleitung zur imitierenden Stimme, indem sie irgend einen Gang nimm, der gut zu dem Thema paßt. Bei der anderen Art setzt die imitierende Stimme ein, ehe die führende das Thema zu Ende gebracht hat (*tañendo los passos travados*). Es werden Quarten-, Quinten-, und Oktaven-Nachahmungen unterschieden. Eine große Anzahl Beispiele wird gegeben, wovon einige folgen:



Bei Sancta Maria stehen keine Taktzeichen in diesen Beispielen.



In den folgenden Kapiteln werden das drei- und vierstimmige Spiel genauer behandelt. Dann wird erklärt, wie man die zwei Oberstimmen und die zwei Unterstimmen paarweise gegeneinander setzt, wie diese Stimmenpaare sich zu einander in der Kadenz verhalten, wie sie vor oder nach der Kadenz einsetzen. Für alle die verschiedenen Fälle werden reichliche längere oder kürzere Beispiele gegeben (siehe Musikbeilage S. 243—4).

Auf Kapitel 51, über das, was man beim Spielen einer Fantasie zu tun hat, soll hier näher eingegangen werden. Man muß sich zweierlei merken: Erstens, wenn das Stück in den zwei tieferen Stimmen anfängt und die zwei höheren ihre Antwort darauf gebracht haben, dann muß ein neues Motiv (*passo*) in den tieferen Stimmen einsetzen, oder das erste muß wiederholt werden. Wenn die Oberstimmen zuerst einsetzen, wird dieselbe Regel entsprechend befolgt. Zweitens, müssen jedesmal, wenn die Stimmen nach den Pausen einsetzen, sowohl wenn sie auf das von den andern Stimmen gegebenen Thema antworten, als wenn sie ein neues anheben oder das erste wiederholen, dieselbe Ordnung der Stimmeneinsätze und dieselben Regeln der Beantwortung beachtet werden, wie zu Anfang des Stückes.

Vor dem Schluß des Buches steht ein Kapitel »Nötige Anweisungen für Anfänger«. Es bringt nichts wesentlich Neues, sondern wiederholt in summarischer Form die im Laufe des Werkes erteilten Ratschläge. Erstens soll der Anfänger unter Beobachtung der schon vorher aufgestellten Bedingungen die Hände mit passenden Fingersätzen in Gängen aufwärts und abwärts über den ganzen Umfang der Tastatur üben. Darin besteht zum größten Teil die Vollkommenheit im Spielen von »komponierten Werken«. Zweitens übe sich der Anfänger im Spielen von *Redobles* und *Quiebros* mit beiden Händen. Drittens sehe der Schüler darauf, daß er gut Takt schlagen kann mit der Hand oder mit dem Fuß, mit besonderer Beachtung des Halbtaktes. Viertens (und hier übernimmt Sancta Maria fast wörtlich eine Stelle aus Bermudo: vgl. S. 13.) nachdem der Schüler seine Aufgabe vom Meister bekommen und sie gut studiert hat, soll er sie genau notieren (*sacar en punto*), wie sie ihm der Meister erklärt hat, mit den Verzierungen (*glosas*) und allem übrigen. Ferner soll er jede einzelne von den vier Stimmen besonders singen. Fünftens verschaffe er sich ein genaues Verständnis der Klaviatur des Monochords, hauptsächlich damit er weiß, wo die Ganz- und Halbtöne liegen und welches die »cantable« und nicht »cantable« Halbtöne sind. Dazu muß er den Gebrauch der schwarzen Tasten kennen; denn hierin liegt die größte Schwierigkeit beim Monochord. Sechstens mache er sich vertraut mit den acht Punkten, die das vollkommene Spiel angehen, besonders was die Handhabung und den Anschlag betrifft.

Siebentens muß er die acht Tonarten gut spielen können, sowohl in ihren natürlichen Lagen als in allen möglichen Transpositionen und sich völlig klar sein, warum einige Lagen unmöglich spielbar sind, welche Unmöglichkeit meist auf dem Fehlen von Ganz- oder Halbtönen beruht. Achtens übe sich der Schüler zuerst im Absetzen von leichteren Werken guter Komponisten, später von schwierigeren. Neuntens übe er sich im Transponieren dieser Werke in allen möglichen Lagen, und merke sich die Stellen, die eine graziöse Melodie haben, um sie später in Fantasien zu verwenden.

Nachdem er Geläufigkeit in allen diesen Dingen erreicht hat, fange er an, sich im Fantasieren über ein graziöses Thema zu üben und zwar mit verschiedenartigen Nachahmungen. Er nehme irgend eine Stimme aus einem »komponierten Werke«, sei es Diskant, Alt, Tenor oder Bass, und spiele sie als Diskant mit begleitenden Akkorden (*consonancias*) eigener Erfindung. Dann nehme er dieselbe Stimme als Alt, als Tenor und als Bass. Wer vollkommen spielen will, muß sich Schritt für Schritt üben im schönen melodischen Kontrapunktieren über einen Cantus Planus und über jederlei mensurierten Gesang.

Den Schluß des Werkes bildet ein Kapitel über das Stimmen des Monochords und der Vihuela. Beim Stimmen ist es zunächst nötig, daß man weiß, wann ein Ton gut eingestimmt ist. Ein Ton ist dann gut eingestimmt, wenn die zwei Saiten die auf den Ton kommen (Sancta Maria spricht immer von einem doppelt bezogenem Monochord) so gleich gestimmt sind, daß sie wie ein einziger Ton klingen. Das ist auch genau so bei der Orgel der Fall, wo sehr oft 16 Pfeifen auf einen Ton kommen. Wenn man anfängt einen Ton im Monochord zu stimmen, soll man immer beim Stimmen die Saite herunter lassen; denn wenn man sie hinaufzieht, passiert es oft, daß man nicht die rechte Taste zu dem Ton, den man stimmen will, anschlägt, und dann reißt die Saite.

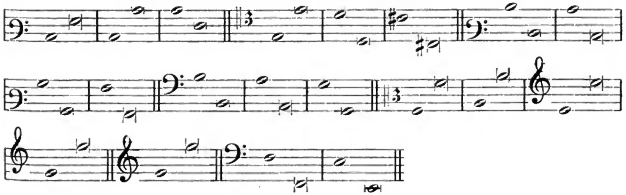
Mit Hilfe dreier Intervalle stimmt man ein Monochord, nämlich mit Terzen, mit Quinten und mit Oktaven. Am seltensten gebraucht man die Terz, und wo man sie anwendet, muß sie immer groß sein.

Um einen Ton im Monochord perfekt zu stimmen, sind zwei Dinge erforderlich. Erstens muß man wissen, welche von den beiden Saiten tiefer steht und welche höher. Das erfährt man dadurch, daß man die betreffende Taste niederdrückt, so daß die Tangente beide Saiten berührt. Dann muß man jede Saite für sich mit dem Fingernagel oder mit der Spitze eines Federkiels zupfen. Danach werden die Saiten herabgelassen oder heraufgezogen, jenachdem es erforderlich ist. Der zweite Punkt ist, daß es sich viel besser stimmt, wenn man die Saiten heraufzieht, als wenn man sie herabläßt, indem man die tiefere Saite nach und nach heraufzieht, bis beide Saiten wie ein Ton erklingen.

Bei dem Stimmen des Monochords fängt man immer auf dem kleinen *c* (*cefaut grave*) an. Nachdem dieses *c* eingestimmt ist, stimmt man dessen obere Quinte *g* (*gesolreut agudo*). Dazu ist es nötig, daß man die Intonation von *sol* auf diesem *g* im Gedächtnis habe. Anfänger, die nicht sofort dieses *sol* treffen können, mögen einfach *ut re mi fa sol* intonieren und so das *sol* leichter im Kopfe halten. Damit man das *sol* besser behält, muß das tiefere *c* oft wieder angeschlagen werden. Alles dieses, besonders das häufige Anschlagen des schon gestimmten Tones, bezieht sich sowohl auf das Stimmen von Terzen wie von Quinten und Oktaven. Zu bemerken ist, daß diese Quinte *c—g* nicht rein gestimmt werden muß, sondern das *g* muss ein wenig zu tief sein, aber so sehr wenig, daß es kaum merkbar ist, was man nicht besser ausdrücken kann als mit den Worten »Es ist, es ist nicht«. (*Es, no es.*)

Nachdem diese Quinte gestimmt ist, stimmt man das höhere *c'* in der Oktave mit dem tieferen. Danach stimmt man das *f* eine Quinte unter diesem *c'* und zwar wieder nicht rein. Das *f* muß ein klein wenig hoch sein. Dann stimmt man das hohe *c'* (*elami agudo*) in der Oktave mit dem tiefen *e* (*elami grave*). Sancta Maria erklärt allerdings nicht, wie das tiefe *e* eingestimmt wird. Wahrscheinlich faßt er es als Terz von *c* auf. Danach wird die Oktave *d—d'* eingestimmt, dann die Oktave *cis—cis'*. Für diese Töne fehlt wiederum eine Erklärung. Alle übrigen Töne werden in Oktaven eingestimmt, was nach Sancta Maria, keine Schwierigkeit bietet.

Um die Methode etwas anschaulicher zu machen, gibt Sancta Maria folgende nicht sehr konsequente Tabelle, in der der schon gestimmte Ton mit einer ganzen Note (*Semibrevis*), der zu stimmende mit einer Brevis notiert ist.



Zu bemerken ist noch, daß an manchen Stellen drei, an anderen Stellen vier Tasten auf dieselben zwei Saiten kommen. Und so, wenn auf einer Taste eingestimmt ist, sind die andern auch gestimmt. Eine Ausnahme bieten die Töne vom *d* abwärts. Hier hat jede Taste ihre eigenen zwei Saiten. Hieraus erklären sich wohl die scheinbaren Mißstände, die uns vorher aufgefallen sind. Daher auch die sprunghafte Einrichtung der Tabelle.

2. Kapitel.

Aus der vorangehenden Inhaltsangabe der Werke Bermudos und Sancta Marias geht schon hervor, daß Orgel- und Klavierspiel im 16. Jahrhundert nicht als ganz nebensächlich betrachtet wurden. Sie deuten auf eine nicht unentwickelte Technik und Pädagogik des Klavierspiels, die viel tiefer im Musikleben der Zeit wurzelten und viel mehr verbreitet waren, als man es aus den Denkmälern schließen könnte. Auch werden in diesen wichtigen Quellen einige Seiten dieser Musikübung besprochen, die in den gedruckten oder handschriftlichen Kompositionen garnicht zum Ausdruck kommen.

Ich glaube, daß es sich zeigen läßt, daß diese beiden Schriftsteller in ihren Werken nicht etwas ihnen Eigentümliches lehren, sondern daß sie ihre Erfahrung ganz aus der allgemeinen Praxis ihrer Zeit schöpften, und daß ihre Mitteilungen nicht für Spanien allein, sondern in vielen Punkten für ein weiter ausgedehntes Gebiet und besonders für Italien, Gültigkeit haben. Gerade diese Dinge möchte ich nun in diesem Teil der Arbeit berücksichtigen. Ich möchte an der Hand dieser Quellen, die Ergebnisse zusammenfassen und zwar mit Zuhilfenahme von andern, mehr zerstreuten und manchmal in sich selbst nicht klar verständlichen Nachrichten. Dabei werden uns auch einige nichtmusikalische Quellen über manches belehren, das bisher wenig beachtet worden ist. Die praktischen Denkmäler möchte ich hier nicht für sich selbständig behandeln, sondern sie nur dann und wann zur Bestätigung der Resultate, die sich aus den andern Quellen ergeben, heranziehen. Die Untersuchung soll sich hauptsächlich über das 16. Jahrhundert erstrecken. Dabei werden auch Quellen berücksichtigt, die außerhalb des 16. Jahrhunderts liegen, aber nur insofern, als sie durch Aufschluß über die Vorgeschichte, oder falls sie später als das 16. Jahrhundert sind, durch die Erklärung der Weiterentwicklung irgend eines Gedankens mit dem Thema zusammenhängen.

Es sollen also hier folgende Punkte zur Erörterung kommen:

1. Das Vorhandensein und die Verbreitung der Tasteninstrumente. Ihre Gestaltung, soweit sie den Umfang und die Beschaffenheit der Klaviatur betrifft.

2. Die Stimmmethoden.

3. Das Unterrichtwesen und der Lehrgang, worunter an Einzelheiten der Takt, der Fingersatz, die Manieren und Verzierungen, das Übertragen vokaler Sätze auf das Instrument und die systematische Ordnung

des Lehrmaterials, das Spielen aus den Stimmen und die Transposition erörtert werden sollen.

4. Die Fantasia oder das Recercar und seine Kompositionsmethode.

5. Klavier- und Orgel als Begleit- und als Orchesterinstrumente in der Haus- und Theatermusik.

6. Die Partituren und die Anfänge des Basso Continuo.

Die allgemeine Verbreitung der Orgel in größerer oder kleinerer Form schon lange vor dem 16. Jahrhundert ist durch die bisher erschienenen Arbeiten zur Genüge bezeugt, wenn auch eine umfassende und erschöpfende Geschichte der Orgel noch aussteht. Für die genauere Kenntnis der Orgel und des Orgelbaues im frühen Mittelalter bringt die treffliche und wertvolle Arbeit von E. Buhle, »Die Musikinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters« (Leipzig 1903) reichliche Urquellen. Über das Orgelspiel des früheren Mittelalters bringen Schubigers »Spicilegien«[1]) einige Nachrichten. Die in der Einleitung (S. 2) erwähnten Nachrichten von den Organisten im 15. Jahrhundert beweisen, daß man in dieser Zeit eine gewerbsmäßige Klasse der Organisten kannte, was auch eine gewisse Entwicklung der pädagogischen Tätigkeit voraus setzt. Das wird auch aufs deutlichste bewiesen durch das Vorhandensein einer Schrift, wie das eingangs angeführte Kapitel in der Bologneser Teodorico de Campo Handschrift. Aus den Mitteilungen Nericis aus den Archiven von Lucca[2]) geht hervor, daß schon vom 14. Jahrhundert an die Anstellung als Organist (Matteo da Siena 1357, Paolo Turettini 1472, Lodovico da Milano 1512) manchmal mit den Pflichten eines Lehrmeisters im Orgelspiel für jeden Lernbegierigen, verbunden war. Wie in Lucca wird es auch in anderen Städten gewesen sein.

Die Verbreitung der Saiteninstrumente mit Klaviatur können wir nicht so früh nachweisen, als die der Orgel. Ambros sucht zu beweisen[3]) daß zur Zeit der Johannes de Muris (ca. 1320—1330) solche Instrumente noch nicht existierten. Er vermutet, daß ihr Aufkommen in den Jahren

---

1) Anselm Schubiger, »Orgelbau und Orgelspiel im Mittelalter« in Musikalische Spicilegien. Leipzig 1876.

Vgl. ferner über diese Punkte Ambros, Geschichte II. Zehnter Abschnitt. »Die musikalischen Instrumente im 12.—14. Jahrhundert«. 3. Aufl. 1891, S. 218 ff.

J. Hopkins, »*The Organ — its history and construction*«. Geschichtlicher Teil von E. F. Rimbault. London 1854.

O. Wangemann, »Geschichte der Orgel«. 3. Aufl. Leipzig 1887.

H. Riemann, Orgelbau im frühen Mittelalter »Präludien und Studen«. Bd. III. Leipzig (1890).

Eine ausführlichere Bibliographie bei Buhle, a. a. O., S. 52.

2) Luigi Nerici, »*Storia della Musica in Lucca*«. Lucca 1879, S. 42, 43, 46, 79, 80, 123, 152.

3) a. a. O., S. 224.

von 1350 bis 1400 zu suchen ist. Spätere Forschungen[1]) können diese Vermutungen nicht durch unzweifelhafte Daten widerlegen. Doch wird man mit Krebs annehmen müssen, daß die Entwicklung nicht so sehr schnell vor sich gegangen ist und daß in Anbetracht der späteren Daten man die Entstehung in eine frühere Zeit setzen muß, als es Ambros tut, wenn man auch nicht gleich so weit vordatieren will als Krebs, nämlich zum Anfang des 13. Jahrhunderts[2]).

Durch die Forschungen Vander Straetens[3]) sind wir mit einem Instrument bekannt geworden, daß schon im Jahre 1387 genannt wird und dessen Wesen immer noch nicht völlig aufgeklärt ist. Es ist das *Exaquir*, welches in einem Briefe des Königs Johann I von Aragon, der ein besonderer Musikliebhaber war, erwähnt wird. Die ganze Geschichte des Instrumentes scheint auf das westliche Abendland, besonders Spanien und Provence, beschränkt zu sein. Daß es ein Saiteninstrument mit Tasten war und daß es zu König Johanns Zeiten nicht ein altbekanntes Instrument war, könnte man aus des Königs Briefen schließen, der es noch für nötig hält, den Namen »*Exaquir*« besonders zu erklären, als ein Instrument »*semblant d orguens que sona ab cordes*«. Er bemüht sich sehr, einen berühmten Spieler von *Exaquir* und kleinen Orgeln (*petits orguens*) an seinen Hof zu ziehen. Er habe gehört von diesem Manne, *Johan del orguens* genannt, daß er der beste Orgelspieler sei, den man finden könne. Als der König ihn erfolglos am Hofe von Borgoña sucht, wohin er sich zuerst wendet, gehen seine Bemühungen so weit, daß er Boten nach den Niederlanden schickt, um den Virtuosen da aufzusuchen. Aus den Niederlanden bezog auch König Johann die neuesten und besten Instrumente. Es scheint, als ob schon in dieser frühen Zeit die niederländischen Instrumentisten und Instrumentenmacher den großen Ruhm ihrer singenden und komponierenden Landsleute teilten, der ja so verbreitet war, daß man bis vor einigen Jahren die Niederländer kurzweg als die Erfinder der modernen musikalischen Kunst hingestellt hat.

---

1) C. F. Weitzmann, »Geschichte des Claviers«. Supplement zur Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. Berlin, 2. Aufl. [1879]. C. Krebs, »Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts«. Vierteljahrsschrift für Musikw. VIII, 1892, S. 91. Auch separat. A. J. Hipkins, »*Description and history of the pianoforte*«. London, 1896.

2) a. a. O., S. 96.

3) E. Vander Straeten, »*La Musique aux Pays-Bas*«, Bd. 7, Bruxelles 1885, S. 40, 65 ff. Ferner Krebs, a. a. O. und auch in einer kleinen Notiz über ein Instrument auf der Wiener Ausstellung. Vierteljahrsschrift IX, 1893, S. 245.

Am ausführlichsten F. Pedrell, »*Organografía musical antigua española*« Barcelona (Juan Gili) 1901, S. 64 ff. Pedrell teilt eine ganze Reihe von Auszügen aus den Briefen des Königs Johann mit aus den Jahren 1387—1389, die sich auf dieses Instrument und den genannten Spieler beziehen.

Krebs und Predell führen verschiedene Dichter an, bei denen der Name *Exaquir* oder eine ähnliche Form erwähnt wird. Auf eine Äußerung Guillaume de Machaults (*Eschaqueil d'Angleterre*) gestützt, wird die Heimat des Instruments sogar nach England verlegt (Krebs S. 93). Der Name läßt sich noch im 16. Jahrundert im Provenzalischen nachweisen. Im Jahre 1574 erschien noch in Paris das Werk eines Provenzalen, Antonius de Arena, de ... villa de Soleriis, »*ad suos compagnones, qui sunt de persona friantes, bassas Dansas & Branlos practicantes ...*« [1]) Dieser nennt unter den Instrumenten, auf denen zum Tanz aufgespielt wurde, eine ganze Familie von Tastinstrumenten, wie *claverium, organum, espineta sola, espineta organisata, manicordium, escacherium*, ferner *chiplachaplum* (!), *fonfonia* (!), *calamela* (!).

Die Erfindung der Tastenmechanik für ein Saiteninstrument wird von einigen älteren Schriftstellern wie Virdung und Praetorius vermutungsweise sogar bis auf Guido von Arezzo zurückgeführt. Wie dem auch sein mag, es ist sehr leicht denkbar, daß sich das spätere Tasteninstrument aus dem im Mittelalter so viel gebrauchten Messungsinstrument, dem Monochord, entwickelte, indem man, um die umständliche Verschiebung des Steges für jeden neuen Ton zu vermeiden, eine Vorrichtung nach Analogie der Orgel anwendete, in der durch den Druck auf eine Taste die Saitenlänge an einem bestimmten Ort abgegrenzt wurde. Man kannte auch Monochorde, die, zwecks Vergleichung mit vier Saiten bespannt waren. Und diese Herkunft erklärt wohl auch den in Italien, Spanien und Frankreich am häufigsten gebrauchten Namen für das einfachste Klavierinstrument, das Clavichord, in dem die Saiten durch Tangenten am anderen Ende des Tastenhebels angeschlagen wurden, die zugleich die Saitenlänge begrenzten und den Ton erzeugten. Es wird fast durchweg in diesen Ländern Monochord (*Monacordio, Manicordion*) genannt [2]). In Deutschland scheint diese Benennnng nicht gebräuchlich gewesen zu sein.

1) Die ersten Ausgaben des Werkes, welches in maccaronischen Versen verfaßt ist und auch neben der Tanzlehre einige Kriegsgeschichten enthält, werden in die Zeit um 1519 verlegt. Vgl. Graesse, »*Tresor de livres rares et precieux*«. Dresden 1859 I, 184—5. Es wurde häufig bis in das 17. Jahrhundert aufgelegt.

2) Zarlino, »*Istitutioni*« Venedig 1558, Erster Teil, Kap. 27, S. 114 spricht von dem theoretischen Messungsinstrument Monochord, fügt aber hinzu »*ancora che con tal nome si chiama etiandio quello Istrumento che si sona con le chorde radoppiate, conosciuto ormai da ogn'uno, per esser molto in uso*«. Andere Bezeichnungen für die besaiteten Klavierinstrumente waren Clavichord, Arpichord, Clavicembalo (Gravecembalo), Spinett, Virginal, Clavicitherium, Claviorgano, Espinette organisée, Simphonia, Instrument. Ich werde nicht versuchen, die Gattungen hier auseinanderzuhalten, sondern verweise nur auf das genannte Werkchen von Hipkins, wo mit einigem Erfolg die verschiedenen Arten einzeln besprochen und auf ihr erstes authentisches Auftreten zurückgeführt werden.

Die Forschung hat außer den oben angeführten Tatsachen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nichts Bestimmtes ans Licht gebracht. Dagegen lassen sich mehrere Stellen anführen, die beweisen, daß Klavierinstrumente im Laufe des 15. Jahrhunderts sich überall verbreitet hatten und ganz bekannt waren. So z. B. führt Ambros[1]) eine Stelle aus »Der Minne Regeln« des Eberhard Cersne von Minden aus dem Jahre 1404 an, wo Schachtbrett (vielleicht das *Exaquir?*) Monocordium, Clavicordium und Clavicimbalum genannt werden. Valdrighis archivalische Forschungen aus Ferrara bringen Erwähnungen des *Clavicimbalo* aus den Jahren 1461 und 1473[2]), des *Monochord* 1481[3]). In Spanien soll der Name *Monocordio* im Jahre 1480 vorkommen[4]). Nachrichten aus Spanien von *claviorgano*, *clavecimbano* und *clavicordio* aus der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts bringt Barbieri in der Vorrede zu dem »*Cancionero Musical de los siglos 15 y 16*« (Madrid 1890). In England kommt der Name *clavichord* 1483 vor; *clavisymballes* 1492[5])

Diesen Quellen möchte ich eine bisher unberücksichtigte, die über die Monochorde in Italien und Spanien Auskunft gibt, hinzufügen. Der in Bologna schreibende Theoretiker Ramis de Pareia berichtet in seiner »*Musica practica*« (Bologna 1482)[6]) von diesen Instrumenten. Er nennt *Polychordum*, *Clavichordum*, *Clavicimbalum* und *Monochordum*. Seine Äußerungen sollen später wieder angeführt werden.

Die erste bisher benutzte Quelle, die uns nähere direkte Auskunft über die Beschaffenheit der Klavierinstrumente gibt, ist die oft zitierte

---

1) Gesch. III, 3. Aufl. S. 545. Ich möchte hier auf einen Irrtum aufmerksam machen, welcher, obwohl er schon von Vander Straeten (Mus. aux P.-B. VII, 42) und wiederum von Krebs nach Vander Straetens Angaben, (Vierteljahrschrift VIII 1892, S. 288) korrigiert ist, immer noch in den neueren Geschichten des Klaviers auftaucht. Weckerlin hat nämlich (*Musiciana*, Paris 1877, S. 88) eine Nachricht gebracht von einem »*Clavecin de grande dimensions*«, welches in den Rechnungsbüchern des *Hôpital Saint Jean* zu Brügge in den Jahren 1404—5 vorkommt. Vander Straeten weist nach, daß dieses auf ein Irrtum beruht. Das Wort ist nicht »*Clavecin*«, sondern »*cawrsin*« (*kauwersyne*). Nach Du Cange, *Glossarium* ist *cawersinus* = Wucherer. Trotzdem wird Weckerlin manchmal noch zitiert. Vgl. Hipkins, S. 77 und L. A. Villanis »*L'Arte del clavicembalo*«, Turin 1901, S. 36.

2) L.-F. Valdrighi, »*Nomocheliuryafia*«, Modena 1884, S. 243, 248.

3) Derselbe, *Musurgiana*, Modena 1884. Supplement S. 1.

4) Hipkins, a. a. O., S. 58. Nach einem Inventorium bei Vander Straeten.

5) Siehe die betreffenden Worte in Murrays »*New English Dictionary*«, Oxford 1889. Für die mittelalterlichen Instrumente in Frankreich fußt man noch immer auf A. Bottée de Toulmons »*Dissertation sur les Instruments de musique employes au moyen-age*« Paris 1844.

6) Neuausgabe von Joh. Wolf in den Beiheften der Internationalen Mus. Ges. Serie I, Nr. 2, Leipzig 1901, S. 15.

»Musica getutscht und ausgezogen« von Sebastian Virdung (Basel 1511)[1]. Virdung nennt mehrere Arten der besaiteten Instrumente und berichtet, daß sie gewöhnlich einen Umfang von drei Oktaven hätten. Manchmal fügt man noch einen Halbton und einen Ganzton oben hinzu, so daß das Instrument 38 Tasten hatte. Virdungs erste schwarze Taste ist *Gis*. Manche neuen Clavichorde hätten sogar vier Oktaven und noch mehr. Sie wurden größer gemacht, damit man Pedale anhängen konnte. Diese ist die einzige mir bekannte Erwähnung von Pedalen an diesen früheren Klavieren[2].

Der Umfang, den Virdung für die Clavichorde angibt, scheint auch im allgemeinen derjenige der Orgeln seiner Zeit gewesen zu sein. Schlick, in seinem »Spiegel der Orgelmacher und Organisten« (Mainz s. a. [1511])[3] gibt den Orgeln einen Umfang von drei Oktaven und eine Terz, von dem großen *F* bis a^2). Schlicks Orgeln hatten auch eine Duodezime in den Pedalen von *F* bis *c'*. Virdungs Klaviatur fing an mit zwei weißen Tasten *F* und *G*. Dann kam die erste schwarze Taste *Gis*. Schlick möchte die schwarzen Tasten vollständig haben und lehnt sich auf gegen die Ansicht, daß man das *Fis* und *Gis* nicht brauche[4]).

Was Virdung und Schlick von den deutschen Klaviaturen berichten, stimmt, wie wir sehen werden, mit den Angaben der zeitgenössischen italienischen Theoretiker für die italienischen Instrumente überein. Dagegen scheinen die Mitteilungen des Ramis de Pareia aus dem Jahre 1482 darauf hinzudeuten, daß in Spanien die Klaviaturen sich viel früher zu einem größeren Umfang entwickelten als in Italien. Ramis schreibt nämlich, daß beinahe alle italienischen Polychorde ihren Anfang auf dem *F* unter Γ *ut* hatten. Dagegen gingen die modernen Monochorde und auch die Orgeln, in Spanien, bis zum tiefen *C*, eine Quinte unter Γ *ut*. Er erwähnt zwar, daß man auch in Bologna einige Polychorde fände die bis zum *D*, eine Quarte unter Γ *ut*, reichten, aber bis *C* gäbe es sie nur

---

1) Neuausgabe in Faksimile Band XI der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Berlin 1882. Fol. E. IV, E. IV*v*, F.

2) Hipkins, a. a. O. nennt ein Wörterbuch, Reynvaan, J. Verschuere, »*Muzykaal. Kunstwoordenboek*«, Amsterdam 1795 in dem von Clavichorden mit Pedalen die Rede ist. Vgl. auch Adlung, »*Musica mechanica organoedi*« 1768, Bd. II, S. 158—59.

3) Neudruck von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte I.

4) In der Neuausgabe S. 84, 88, 90. »In dem Pedall gut frey basscontra zu machen ist meins bedunckens nott, auch genug ein duodecima *fa*, unter dem gamaut, und *c* solfaut zwelf claves naturales sampt den semitonien darzwischen ... wiewol etliche meynen daß die nidersten zwen semitonien, post *fa*, und post gamaut nit nott seyen, soll man sie doch umb derselbigen willen nit usslassen, sie wollen ein gute steg um zweier staffeln willen verhön«.

Diese Töne, *Fis* und *Gis*, kommen aber in den Orgelstücken in Schlicks »Tabulaturen etlicher lobgesang« Mainz 1512 (Neudruck von Eitner) nicht vor.

in Spanien[1]). Ramis' Monochorde hatten keine chromatischen Töne unter dem Proslambanomenos *A*, hatten also wahrscheinlich wie die späteren Instrumente die kurze Oktave, in der es schwarze Tasten unter *B* gab, die aber für diatonische Töne dienten.

Ramis' Behauptungen von dem üblichen Anfangston *F* in Italien, finden auch in andern zeitgenössischen Quellen Bestätigung. Nericis Mitteilungen aus den Luccheser Archiven liefern einige sehr interessante Daten über den Orgelbau in Lucca in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Jahre 1442 wurde mit Matteo del fu Paolo da Prato ein Vertrag geschlossen für den Bau einer neuen Orgel für die Kirche zu St. Martin, die Hauptkirche Luccas. Der Bau scheint sehr langsam vor sich gegeangen zu sein. Matteo soll 1465 gestorben sein, aber erst 1473 fand die offizielle Orgelrevision statt, und der Revisor fällt ein sehr schlechtes Urteil über das Werk. Die Orgel sollte nach dem Vertrag 32 Tasten haben, die schwarzen nicht mitgerechnet (*debeat esse de tastis 32 absque semitonis*). Matteo hätte blos 28 geliefert. Der Revisor bedient sich hier einer Zählungsmethode, die auch bei Virdung erwähnt wird. Es wurden nur die weißen Tasten mit dem Namen *tasti* oder *claves* belegt. Die schwarzen hießen »*semitonia*«. Demnach sollte die Luccheser Orgel eine Gesamtzahl von ungefähr 53 oder 54 Tasten haben, also beträchtlich größer als Schlicks Orgel und, wie wir sehen werden, größer als die übliche Form in Italien und Spanien. Ferner behauptet der Revisor, daß die tieferen Töne »*dissonantes, discordes, male intonate, non equales nec correspondentes*« wären, und daß sie nicht gut ansprächen. Die höheren Töne wären »*nimis crudae, tremolantes et stridentes, et non dulces bonae et sonorae*«. Das Werk wäre von Anfang an schlecht temperiert und schlecht gestimmt gewesen[2]).

Im Jahre 1480 erhält der Orgelbauer Maestro Domenico di Maestro Lorenzo einen Kontrakt für eine neue Orgel für dieselbe Kirche. Diese sollte 29 *Tasti* und 18 *Semituoni*, zusammen 47 Tasten, haben, und von *fa* bis *fa*, daß ist von *F* bis f^3 reichen. Da nur 18 schwarze Tasten

1) Neuausgabe S. 36. »*Haec chorda erit, quam dicunt moderni retropolis* (d. i. außerhalb des Daumens oder auf der Rückseite des Daumens in der guidonischen Hand) ... *in qua paene omnia modernorum instrumenta, quae polychorda, in Italia reperimus incepta etiam organa et alia instrumenta completa, quae per semitonia sunt divisa. In Hispania vero nostra antiqua monochorda et etiam organa in c gravi reperimus incepisse. Sed modernorum polychorda et etiam organa octo voces sub c gravi in ordine ponunt naturali. Non tamen habent voces conjunctas ♮ quadrati sive ♭ mollis sub proslambanomenon, sed tantum est diapente recta sub F ut, ita ut F ut sit octava g sol-re-ut, retropolis octava sive diapason f fa-ut et alia diapason e la-mi, aliaque d-sol-re et alia c-fa-ut. Octava sub d sol-re idest diapason jam hic Bononiae reperimus polychordum, sed sub c fa-ut non nisi Hispania.*

2) Luigi Nerici, »*Storia della Musica in Lucca*«, S. 125ff., 141—143.

vorgeschrieben waren und nicht 20, wie es eine vollständige Tastatur verlangt, fehlten wahrscheinlich das tiefe *Fis* und das *Gis*. Das Werk sollte fünf Register haben. Die »*tinori*« (Töne in der Tenorlage) sollten sechs Pfeifen auf jeder Taste haben, die »*sovrani*« (in der Sopranlage) 11, und die andern Lagen dementsprechend. Für die *Contrabassi* sollte ein Pedal gebaut werden, nach der in Italien gebräuchlichen Weise. Für *dis* und *as* sollten gespaltene Tasten vorhanden sein. Diese Orgel wurde 1484 abgenommen[1]).

Derselbe Maestro Domenico erhielt 1481 einen Auftrag für die Kirche zu Santi Giovanni e Reparata in Lucca eine Orgel zu bauen. Diese sollte vier Register und 38 Tasti haben mit einem Umfang von *fa* bis *la*, also von *F* bis a^2; denn hier wurden weiße und schwarze Tasten zusammengezählt. Damit der Umfang bis a^2 reicht, müßten drei schwarze Tasten fehlen, möglicherweise unten *Fis* und *Gis*, oben gis^2. Im Jahre 1495 soll Domencio für S. Pietro Maggiore eine Orgel bauen mit wiederum 38 Tasten und dem Umfang *F* bis a^2. Sie sollte fünf Register haben — *tenore*, *octava*, *quintadecima*, *vigesimaseconda* und *flauti*[2]). Die zwei letzterwähnten Orgeln waren also kleiner als die der Kathedralkirche. Sie stimmen auch mehr mit den Instrumenten Schlicks und Virdungs überein.

Die Angaben der Theoretiker des 16. Jahrhunderts schließen sich den angeführten Daten an. Die italienischen Theoretiker Pietro Aron[3]) und Giovanni Lanfranco[4]) kommen auch auf den Umfang des Monochordes zu sprechen. Bei ihnen ist die tiefste Taste *F* und die erste schwarze Taste *B*. Lanfrancos Angaben gelten für alle Tasteninstrumente einschließlich der Orgel. Aron berichtet dasselbe von der Orgel in seinem »*Compendiolo*«. Über die obere Grenze der Tastatur sind die Angaben nicht so genau. Aron im Toscanello behauptet zwar, daß die Klaviatur der Orgel 29 weiße Tasten und 18 schwarze Tasten hatte, also im ganzen 47 Tasten. Das stimmt genau mit der großen Orgel der Martinskirche in Lucca überein. Lanfranco bemerkt, daß die Instrumente nicht beschränkt wären wie die guidonische Hand, sondern daß man die Töne öfters wiederholen könne in höheren Oktaven. Die italienischen Klaviaturen unterscheiden sich von den deutschen, wenigstens in der Theorie, darin, daß ihre erste schwarze Taste *B* war, während die deutschen nach Virdung wenigstens noch das *Gis* hatten und nach Schlick das *Fis* und *Gis* haben sollten.

Von den Umfang der Orgeln in der Schweiz werden wir auch in den

1) Nerici, S. 130, 143.
2) Ebenda S, 131, 132.
3) *Toscanello* Venedig (Erste Ausgabe 1523) 1539, Fol. H 1*v*.
4) *Scintille di Musica*. Brescia 1533, S. 123.

theoretischen Einleitungen der Orgelbücher Kotters und Buchners unterrichtet. Kotter gibt das Schema der Klaviatur mit dem Umfang *F* bis b^2. Buchner zählt an einer Stelle die Reihe der Tasten mit ihren Benennungen auf. Es sind 37 Tasten von *F* bis a^2. Die erste schwarze Taste ist *B* und am oberen Ende der Klaviatur fehlen fis^2 und gis^2. Aber gleich darauf gibt Buchner auch eine Abbildung der Klaviatur. Diese hat 38 Tasten. Das fis^2 ist vorhanden, aber gis^2 fehlt[1]).

In den Niederlanden finden wir im Jahre 1568 ein Werk über die Instrumente und ihre Tabulaturen. Es scheint das erste derartige Buch zu sein, welches in niederländischer Sprache im Druck erschien. Sein Inhalt ist aber im wesentlichen, wie es scheint, nur eine Übersetzung von Virdung. Es hält demnach an der Tastenzahl 38 fest[2]).

Die spanischen Klaviaturen, wie wir sie aus den Werken Bermudos und Sancta Marias kennen lernen, entsprechen ganz den Angaben Ramis de Pareias. Sie fangen auf *C* an mit kurzer Oktave. Ihr Umfang erstreckt sich bis zum a^2. Sie hatten also 42 Tasten. Schon in dem frühesten bekannten Werk von Bermudo »*El Arte tripharia*« aus dem Jahre 1550 wird diese Klaviatur eingehend erklärt, das Verhältnis der schwarzen Tasten zu den weißen auseinandergesetzt und die Anormalität der kurzen Oktave in Betracht gezogen. Venegas richtet seine Zahlentabulatur von 1557 für einen Umfang von *C* bis a^2 ein[3]). Cabezon (1578) tut das gleiche.

Mit diesen Angaben der Theoretiker stimmen die erhaltenen praktischen Denkmäler ziemlich genau überein. Die Stücke in Schlicks Tabulatur von 1512 verlangen einen Umfang von *F* bis g^2. *Fis* und *Gis* kommen nicht vor. Keines der Stücke in Kotters, Buchners oder Klebers Tabulaturen steigt tiefer als das große *F* hinab. In der Höhe verlangt Kleber a^2 (fol 38*v* fol 159*v*). Die andern halten sich innerhalb derselben Grenze[4]).

1) Vgl. Paesler, »Das Fundamentbuch des Hans von Constanz«. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V (1889), S. 24.

2) »*Det is eē seer Schoō Boeczkē om te leerē makē alderhande Tabulaturē unten Discante. Daer duer men lichtelijk mach leerē spelen opt Clavicordū Lauyte eñ Fluyte. Gheprint Thantwerpen op de Lombaerde veste in den Witten Hasewint, by Jan Van Ghelen, ghesworen boeckprinter der C. M. anno 1568*«. Einzig bekanntes Exemplar in der kgl. Bibl. im Haag. Excerpte in Vander Straeten *Musique aux P.-B.* II, S. 111 ff.

3) Vgl. Morphy, *Les luthistes espagnols du XVI Siècle*, Leipzig 1902, S. XXXIII.

4) Siehe auch Paesler, a. a. O., S. 23. »Die deutschen Orgeln des XV. Jahrhunderts scheinen tatsächlich einen viel kleineren Umfang gehabt zu haben. Wenigstens bewegen sich die Stücke im Buxheimer Orgelbuch und im Anhang zu Paumanns Fundamentum Organisandi alle (mit einer auffallenden Ausnahme) in dem Umfange H bis f^2«. Vgl. Eitner, Das Buxheimer Orgelbuch, Beilage zu den MfM. Jahrgang 19—20, (1887—88), S. 6.

Im Laufe des Jahrhunderts vergrößert sich der Umfang. Ammerbach (1571) geht zwar nicht über a^2 hinaus, schreibt aber in der Tiefe *C* und *D* vor. Schmidt d. Ält. (Neue künstliche Tabulatur, Straßburg 1577) schreibt *C, D, E* usw. bis a^2. Paix (Ein schön nutz- und gebreuchlich Orgel Tabulatur, Laugingen 1583) hält sich innerhalb derselben Grenzen, schreibt aber die Töne *Dis* (*Es*) und *Gis*, die bei den früheren nicht vorkommen. Er rechnet also auf eine volle und nicht auf eine kurze Oktave am unteren Ende der Klaviatur. Schmid, d. Jüng. (Tabulaturbuch, Straßburg, 1607) erweitert den Umfang nach oben bis c^3 (in Nr. 4 u. Nr. 35, zwei Stücke von A. Gabrieli). Ph. E. Bach behauptet noch in seinem Versuch (1753 I S. 9), daß der allgemeine Umfang des Klavieres *C* bis e^3 sei. Er richtet aber absichtlich seine Probestücke für einen Umfang von vier Oktaven ein, damit sie auch auf kleineren Instrumenten gespielt werden können.

Zum Vergleich mit den deutschen Kompositionen mögen hier auch einige Angaben über die praktischen Werke der Franzosen und Italiener folgen. Die Preludes in der Klaviersammlung Attaingnants aus dem Jahre 1530 verlangen einen Umfang von *F* bis a^2. Die Stücke, welche aus Cavazzonis Orgelsammlung von 1542[1]) in Neudruck vorliegen, verlangen denselben Umfang. Merulos Ricercari, Lib. I (Ven. 1567) verlangen *F* bis g^2. An einer Stelle aber in diesem Werk schreibt Merulo *Gis* vor. Sperindio Bertoldo, »*Toccate, Ricercari & Canzone Francese Intavolate per sonar d'Organo*« (Ven. 1591) schreibt von *F* bis a^2. Dagegen hat Merulo in den *Canzoni d'Intavolatura d'Organo à 4 fatte alla francese*, Lib. I (Ven. 1592) *E* bis c^3. Andrea Gabrieli in den Ricercari, Lib. II (Ven. 1595) schreibt von *C* bis a^2. Einmal kommt auch hier *Gis* vor. Das dritte Buch der A. Gabrielischen Ricercaren (1596) verlangt *C* bis c^3.

Wir sehen also, allmählich hat sich der Umfang vergrößert, so daß gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Komponisten sicher auf einen Umfang von vier Oktaven, von *C* bis c^3, rechneten. Hatten die Klaviaturen unten die kurze Oktave, so erstreckte sich dieser Umfang über 44 Tasten. Hatten sie aber eine volle Oktave unten, wie man für das *Gis*, *Fis* und *Es* annehmen muß, so beträgt die Gesamtzahl 49 Tasten.

Der spanisch schreibende Italiener, Cerone, berichtet in seinem »*Melopeo*«[2]), daß die Orgeln, Clavicimbali und Regale seiner Zeit (1613),

1) *Intavolatura, cioe Recercari, Canzoni, Himni, Magnificat composte per Hieronimo de Marcantonio da Bologna detto d'Urbino. Libro Primo.* Venetia 1542.

Daraus dreizehn Stücke in Torchis »*Arte Musicale in Italia*« Vol. III.

2) Pedro Cerone de Bergamo »*El Melopeo y Maestro*« Napoles 1613, S. 1041. »*Adviertan el Compositor y el Maestro de capilla, que no hay instrumento que tenga en si mas vozes de los Clavicimbalos, Organos, y Regales, quando son hechos con entera trastadura ò juego di Monachordio ... tuviendo por ordinario cinquenta trastes.*«

wenn sie den vollen Umfang des Monochords erreichten, 50 Tasten hatten. Seine Abbildung der Klaviatur ist aber diejenige Bermudos und Sancta Marias, hat also nur 42 Tasten. Er erwähnt noch das Vorhandensein der kleineren Instrumente ohne kurze Oktave, wie bei Aron und Lanfranco. Er berichtet aber auch von einer Erweiterung nach der Tiefe hin, die darin bestand, daß die Klaviatur am unteren Ende noch zwei weiße Tasten mehr hatte, so daß das Instrument 10 *contras*, d. h. 10 Töne unter dem *c*, hatte, und das Γ *ut* auf die vierte weiße Taste kam [1]). Die hinzugefügten Töne wären demnach contra *H* (oder *B*?) und contra *A* [2]). Praetorius in seinem *Syntagma* (1618) berichtet, daß der Umfang des Clavichords *C* bis a^2, c^3 oder d^3, manchmal sogar f^3 war [3]).

Fassen wir alles das zusammen, so ergibt sich folgendes Bild. Die spanischen Klaviaturen entwickelten sich früher als die andern zu einem größeren Umfang, wenigstens nach der Tiefe hin. Sie reichten schon im 15. Jahrhundert bis zum *C*. Die Klaviaturen Italiens, Frankreichs, Deutschlands und der Niederlande scheinen noch lange nachher im allgemeinen *F* als untere Grenze gehabt zu haben. Aber bald nach Anfang des 17. Jahrhunderts hatte sich *C* als tiefster Ton überall eingebürgert, so daß die Theoretiker diesen als den normalen Grenzton anführen. Es ist wiederum ein Werk in spanischer Sprache (Cerone), daß von einer neuen Erweiterung nach der Tiefe die ersten Nachrichten bringt. Gegen die Instrumente im Süden waren die deutschen, soweit es den Umfang betrifft, im Rückstand. Während sie wohl bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts gewöhnlich nicht mehr als 36 bis 38 Tasten, d. i. ungefähr drei Oktaven bis drei Oktaven + Terz oder Quarte hatten, hatten die spanischen Instrumente einen Normalumfang von 42 Tasten. Von den italienischen

1) a. a. O. *Algunos instrumentos ay, que tienen dos teclas blancas de mas; y otros que les faltan la primera tecla blanca y las dos primeras teclas negras. Los que tienen las dos teclas blancas de mas, son de diex contras; en los quales Γ ut tiene su assiento en la quarta tecla blanca: los que les faltan la primera tecla blanca, y los dos primeras teclas negras, son de cinco contras; y en estos Γ ut tiene su assiento en la segunda tecla blanca: mas los que ni les falta ni sobra (que son los communes que agora se usan) son de ocho contras: y en estos tales, Γ ut tiene su assiento en la tercera tecla blanca.*

2) Vergleiche hierzu Krebs' Konjekturen (nach Mersenne) über eine ähnliche Erweiterung nach der Tiefe durch die Spaltung der ersten schwarze Taste. »Dirutas Transilvano« Vierteljahrsschrift VIII (1892), S. 361. Über die Beschaffenheit einiger Klaviaturen an alten Instrumenten der Kgl. Instrumentensammlung zu Berlin siehe Krebs. »Die besaiteten Tasteninstrumente«. Vierteljahrsschrift VIII S. 100—101.

3) M. Praetorius, »*Syntagma musicum. Tom II, de Organographia*« Wolfenbüttel 1618. Neuausgabe von Eitner, S. 72. »Daß aber jetzo alle Symphonien und Clavichordia unten von *c* anfangen, und oben meistenteils ins $\overline{\overline{a}}$ $\overline{\overline{c}}$ oder $\overline{\overline{d}}$ (welches dann zum besten) auch wol in $\overline{\overline{f}}$ sich endigen, wird wenigen unwissend und unbekannt sein«.

Orgeln wissen wir, daß die kleineren schon im 15. Jahrhundert 38 Tasten hatten, die größeren 47 oder sogar noch mehr haben konnten. Aron stellt für das frühere 16. Jahrhundert einen Umfang von vier Oktaven als Norm auf. Diesen Umfang erreichten die deutschen Instrumente erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Im 17. Jahrhundert sind diese Tatsachen in die deutsche Theorie übergegangen. Damals kannte man aber schon im Süden Instrumente mit 50 Tasten und noch mehr.

Dagegen scheint man aber in Deutschland vom Anfang des 16. Jahrhunderts an der Kunst des Pedalspiels mehr Achtung zu schenken als in den andern Ländern. Die Erfindung des Pedals wird ja in den Musikgeschichten immer einem Venetianer Organisten, einem gewissen Bernhard, dem Deutschen, zugeschrieben, der um 1470 mittels Seilschlingen auch das Spielen mit den Füßen möglich gemacht haben soll. Die Quelle für diese Behauptung ist der 1506 gestorbene venetianische Historiker Marcus Antonius Coccius Sabellicus[1]). Wir haben aber gesehen (S. 63), daß im Jahre 1480 für eine Luccheser Orgel ein Pedal verlangt wurde, und zwar, wie Nerici betont, »*secondo lo modo consueto al modo dytalia*«[2]). Wenn die Kirchenvorsteher schon um diese Zeit ein Pedal »nach italienischem Gebrauch« vorschreiben können, wird man wohl annehmen müssen, daß es eine nicht gar so neue Erfindung war und das Erfindungsjahr um mehrere Dezennien früher setzen.

Indessen scheint es aber, daß das Pedalspiel doch in Deutschland eher zur selbständigen Ausbildung gelangte, als anderswo. Schlick (Spiegel. Neuausg. S. 85) spricht davon,

»wie dan usswendig deutscher lanndt bissher manualiter zu spiln der brauch gewest ist. und doch sich nun pedaliter auch fleissen«.

Bei Kleber und Buchner werden viele Stücke ausdrücklich »pedaliter« bezeichnet. Michael Praetorius schreibt noch 1618 (Syntag II, Neuausg. S. 115)

»Wiewohl das Pedal in Italia, Engelland und andern Örtern mehr, da doch die Orgelkunst itziger Zeit sehr florirt und excellirt, wenig und gar selten gebraucht wird«.

In der Tat findet man auch in den praktischen Denkmälern des 16. Jahrhunderts in Italien keine Andeutung, daß das Pedal notwendigerweise herangezogen werden müßte[3]).

1) Opera omnia Tom II Ennead. X lib. 8, Basel 1560, Spalte 999. Vgl. auch Caffi, *Storia* I, 62 und Ambros Geschichte III (1868), S. 433.

2) Nerici, *Storia*, S. 130—131 und 143.

3) Ein Fall wo man Vorschriften für das Pedal vermuten könnte bietet der Anfang des ersten Stückes in Annibale Padovanos »*Toccate et Ricercari d'Organo*«,

Der einzige, mir bekannte italienische Schriftsteller vor dem Ende des 16. Jahrhunderts, der von dem Orgelpedal spricht, ist Vincenzo Galilei in seinem »*Fronimo*« (Venedig 1584, S. 105). Fronimo, der den Dialog führt, erzählt von einem Gespräch, welches er mit seinem Barbier, der auch Lautenspieler war, gehabt hat. Auf Fronimos Frage, warum man auf der Laute so viele Saiten unter dem Baß habe, antwortete der Barbier, »Damit man auf der Laute, wie auf der Orgel, ein Pedal habe«. Aus dem weiteren Gespräch geht hervor, daß Galilei nicht viel von dem Orgelpedal hielt; und er sucht auch die Nutzlosigkeit der vielen Baßsaiten auf der Laute zu beweisen[1]). Später wird das Pedal erwähnt von dem Brescianer Orgelbauer, Organist und Komponist Costanzo Antegnati in seiner *Arte Organica* (Brescia 1608). Er spricht unter anderem von einer Orgel, bei der ein Register geteilt war. Die höheren Töne erklangen im Manual, während vom *d'* abwärts die Pfeifen zum Pedal gehörten[2].) Dieses war ja auch der Fall in der alten Luccheser Orgel, wo die »*contrabassi*« für das Pedal bestimmt waren. In den praktischen Denkmälern wird das Pedal direkt vorgeschrieben von Frescobaldi in seinem ersten Buch Toccaten (1614) in einem Capriccio Pastorale, und im zweiten (1627) in der *Toccata sesta per l'Organo* »*sopra i pedali e senza*«.

Auch die Spanier sind sehr schweigsam über das Pedal. Bermudo und Sancta Maria erwähnen es nicht. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist uns eine Nachricht erhalten, die an Virdungs Clavichord

---

Venedig 1604. Hier sind unter das System für die linke Hand große Buchstaben gedruckt die die harmonischen Grundtöne anzeigen. Die Baßstimme selbst ist diminuiert. Die Buchstaben könnten auf gehaltene Pedaltöne deuten. Sie fehlen aber in anderen Stücken der Sammlung und sind mir auch sonst nirgends vorgekommen. Musikbeilage S. 301.

1) *Fronimo*: ... *& ad alcuni pare impossibile di poterui (per così dire) sonare la Girometta, senza la giunta di quelle tante corde sotto il basso, & di quella loro bizzara riforma di tasti, io per me non desidero altro, se non che una fiata una di questi spiriti fantastiche, mi dimostri la necessità che gl'ha indotti ad investigiare tal cosa tanto dal vero discosta ma credo che non mi darebbono altra risposta, di quella che mi dette gia una volta il mio Barbiere, che suona anch' egli di Liuto, con quelle tante corde sotto il basso, a guisa di quelli valenti huomini. Eumatio: Dite per fede vostra quello rispose. Fr.: Mi disse essersi ritrouate, per havere nell' Liuto come nell' organo, il pedale. Eu.: Ha, ha, ha. Fr.: Miseri loro, che se sapessero quello che nel organo sia reputato il pedale da gl'huomini di qualche valore, si muterebbono di parere sicurameute, & sarebbono appunto da quelli come il pedale da questi, abhorriro [sic] & disprezzato, senza fare tutto il giorno tanto schiamezzo quanto li fanno. Vedete di gratia qual sia l'acquisto loro, ei non ne cavano altro fuor dell' ordinario, che il potere quando a loro piace, tocchare l'ottava del tenore avvoto, & cosi quella del bordone, & l'incluse fra queste: le quali ottave ancora, Dio sa quanto & come le si odono.*

2) Fol. A 7 »*Principale spezzato, cioè diviso in due parti, qual si suona cominciando nei soprani, venendo in giù verso i bassi sino al De sol re secondo, che li, cominicano à suonarsi li bassi con il pedale è non con la tastadura come fanno li sudetti soprani*«.

mit Pedalen erinnert. In einem Inventarium des Königs Philipp II. aus dem Jahre 1602 lesen wir von einem großen Clavichord und Claviorgano, welches mit Händen und Füßen gespielt wurde[1]).

Über die weitere Beschaffenheit der Tastinstrumente lernen wir aus den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts herzlich wenig. Schlick scheint der einzige zu sein, der sich mit dem Bau und der Einrichtung der Orgel irgendwie eingehend beschäftigt[2]). Über das Clavichord lernen wir von Virdung (Mus. get. Fol. F.), daß das Instrument, wie er es kennt, drei Saiten zu einem Chor hatte und manchmal einige Saiten, die nicht angeschlagen wurden, sondern blos sympathisch mitschwingen sollten. Die Saiten waren aus Messing und aus Stahl. Meistens gehörten zu einem Chor drei Tasten. Sancta Maria (S. 54), Zarlino (S. 59, Anm. 2), Cerone[3]) nennen es als nur doppelt bezogen. Sancta Marias Monochord hatte meistenteils drei Tasten auf jeden Chor. An einigen Stellen aber kamen vier Tasten auf einen Chor und vom *d* abwärts hatte jede Taste ihren eigenen Chor von zwei Saiten (S. 55). In demselben Kapitel, wo Sancta Maria dieses erklärt, (es ist das Kapitel über das Stimmen, welches später ausführlicher besprochen werden soll), erwähnt er auch, daß die Orgel manchmal 16 Pfeifen zu einer Taste hatte. Wir sahen, (S. 63) im 15. Jahrhundert wurden in einem Fall sechs Pfeifen für die Mittellage verlangt, 11 für die hohen Töne.

Aus den angeführten Stellen ergibt sich, daß während des ganzen 16. Jahrhunderts die besaiteten Tastinstrumente überall bekannt waren und viel gebraucht wurden, besonders das Monochord oder Clavichord. Virdung (Mus. get. Fol. E_1.) und Hernando Cabezon[4]) nennen es speziell als Vorstufe zur Orgel. Aber nicht nur für Organisten kamen die Klaviere in Betracht. Wir werden sehen welche Rolle sie in dem Leben des gebildeten Hofmannes spielten, und welchen großen Anteil sie als Haus- oder Orchesterinstrumente an der allgemeinen Musikübung

---

1) Aus den Archiven des *Palacio real* zu Madrid. Wiedergegeben in Vander Straetens *Musique aux P.-B.* VIII Bruxelles 1888, S. 312ff. und 319. »*Un clavicordio y claviorgano grande, todo junto con muchas differencias de musica, y se tañe con manos y pies, que presento a Su Mag^d el Sr. don Ju^o de Austria Nr. 56. Tasado en cien ducados.*

2) Frühere Traktate über die Mensur der Orgelpfeiffen siehe Buhle, »Die Musikinstrumente«, S. 59, 63, 65, 66.

3) *Melopeo*, Lib. XXI, Cap. 12, S. 1048. Das Kapitel ist zum großen Teil wörtlich von Sancta Maria abgeschrieben.

4) In der Vorrede zu seiner Ausgabe seines Vaters Klavierstücke (1578) fol. *5v.* Er erwähnt hier das clavicordio neben dem monacordio. Hipkins (»*Description & History*«) behauptet, daß der Name Monochord sich in Spanien auf das einfache Clavichord zu beschränken scheint, während der Name Clavichord in Spanien für das Arpichord, die einfachste Form des Kielflügels, gebraucht wurde.

hatten. Abgesehen von ihrem eigenen Daseinszweck kommen sie noch in andern Eigenschaften in Betracht. Von den Sängern z. B. wurde verlangt, daß sie damit Bescheid wußten oder wenigstens mit Begleitung der Instrumente geübt hätten. Nicola Vicentino behauptet (1555), daß das häufige Üben mit den Instrumenten dem Sänger sehr nützlich sei und daß wenige Sänger sich gut an andere anpassen könnten, die nicht erst mehr auf Tasteninstrumenten als auf Windinstrumenten[1]) geübt hätten. Auch Zarlino sagt, daß zu den Kenntnissen, die jeder haben müsse, der zu einer gewissen Vollkommenheit in der Musik gelangen will, unter anderem gehöre, daß er, wenn auch nicht perfekt, so doch wenigstens mittelmäßig,. das Monochord oder Arpichord spielen kann und zwar darum, weil es weniger schwankend sei und vollkommener in den Akkorden als irgend ein andres Instrument. Damit kann der Sänger auch die Intervalle prüfen. Das setzt voraus, daß er ein solches Instrument stimmen kann und ein gutes Gehör hat[2]). Cerone verlangt eine eingehende Kenntnis der Klaviatur des Monochords für einen guten Kapellmeister[3]).

3. Kapitel

Die Stimmung.

Der eben erwähnte Ausspruch Zarlinos, daß ein guter Musiker auch imstande sein sollte, ein Monochord oder ein Arpichord zu stimmen, bezeugt schon, daß diese Fähigkeit zu seiner Zeit nicht vernachlässigt wurde. Es gibt auch einige verhältnismäßig praktische Methoden, die uns die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts überliefern. Über frühere Jahrhunderte wissen wir in dieser Beziehung bis jetzt sehr wenig, obwohl es doch, für die Orgeln wenigstens, irgend ein System des praktischen Stimmens ge-

1) N. Vicentino, »*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*«, Venedig 1555, Lib. I, Cap. 19, fol. 19. »*... al Cantante sarà molto utile il cantare spesse volte con i stormenti, et (secondo la mia mente) pochi Cantanti accorderanno bene insieme con gli altri, se prima non praticheranno i stormenti da tasti più che quelli da fiato, perche sono dubbiosi per cagione del fiato che è molto mobile.*«

2) *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 425. (In einer anderen Ausgabe aus demselben Jahre S. 344). *Debbe anco, se non perfectamente, almeno mediocremente saper sonare di Monochordo, o Arpichordo; & questo perche è il piu stabile & il piu perfetto ne gli accordi di ogn' altro istrumento; accioche possa da quello, haver cognitione de gli Intervalli sonori consonanti & dissonanti; & possa ridurre alle volte in atto & far prova di quelle cose, che ogni giorno và ritrovando di nuovo; per sapere investigare con la prova in mano le passioni de i Numeri sonori. Ma questa presuppone, che sappia accordare perfettamente cotale istrumento; & che habbia perfetto l'Udito.*

3) Melopeo, S. 927. *Es impossible que uno sea perfeto y consumado Maestro de capilla, sin tener primero compleda noticia y cierta intelligencia del juego del Monachordio.*

geben haben muß. Die älteren Schriften wie sie Rimbault, Schubiger und Buhle mitteilen, belehren uns fast garnicht darüber.

Mit der Stimmung des Clavichords hatte es eine etwas andre Bewandtnis als mit der Orgel und den übrigen Tastenintrumenten. Wie Virdung (Fol. E_2) schon betont, war die Stimmung dieses Instruments wenigstens in der ältesten Form, in der die Saiten alle dieselbe Länge hatten und auf denselben Ton gestimmt waren, Sache des Instrumentenmachers. Er mußte die Tastenhebel so einrichten, daß die Tangenten die Saiten an den theoretisch richtigen Stellen anschlugen, was ja nach Messungen mit dem theoretischen Monochord ganz leicht war. Wurde das Instrument verstimmt, so brauchte man einfach alle Saiten wieder in Einklang zu bringen und die Stimmung war wieder hergestellt. Diese Form mit gleichlangen Saiten hat auch das Instrument in Virdungs Abbildung und Beschreibung[1]). Wir wissen aber aus den erhaltenen Exemplaren des Instrumentes, daß im späteren 16. Jahrhundert diese ältere Form nicht mehr gebräuchlich war. Man hatte verschiedene Saitenlängen, wie in unserm heutigen Klavier, die kürzeren für die höheren Töne.

Schon zu Ramis de Pareias Zeiten (1482), kannte man diese veränderte Form. Ramis unterscheidet zwar Instrumente mit Saiten verschiedener Länge und Dicke (*cithara et lyra, polychordum, clavichordum, psalterium et alia plura instrumenta*) von dem Monochord mit Saiten gleicher Länge und Dicke, die auch gleich gespannt waren[2]). Er behauptet aber unmittelbar darauf, daß die Monochorde seiner Zeit nicht dergestalt waren, sondern daß sie Saiten sehr verschiedener Dicke und Spannung hatten. War da einmal die durch häufigen Gebrauch immer im Gedächtnis gegenwärtige Stimmung in Vergessenheit geraten, so konnte man das Instrument wieder stimmen, indem man auf das theoretische Monochord zurückgriff und die Töne danach einstimmte. Ramis kennt aber auch eine ganz besondere Art dieses Instrumentes, bei der diesem Übelstande dadurch abgeholfen wurde, daß das Instrument in der höheren Lage eine Oktave hatte, deren sechs Saiten von derselben Dicke waren und die in der alten Weise eingerichtet waren. Daher waren sie leicht zu stimmen, und die andern Töne des Instruments wurden danach einfach in Oktaven eingestimmt[3]).

1) Ebenso sieht das Instrument aus in einer Abbildung bei O. Bie. »Das Klavier und seine Meister«, angeblich nach einer Weimarer Handschrift aus dem Jahr 1450.

2) *Musica practica*, Cap. VI. *Diversorum instrumentorum brevis notitia*, Neuausgabe S. 15. »*Etenim chordae monochordi, quae ejusdem sunt grossitiei, longitudinis et extensionis, si in eadem distantia fuerint percusse, eundem necessario sonum emittunt, quemadmodum monochorda reperimus antiqua.*

3) a. a. O., S. 16. *Sunt tamen aliqua ex novis monachordo unam habentia diapason ad partem acutiorem isto modo divisam; quoniam sex saltem chordae illo modo*

Im 16. Jahrhundert aber fängt man an dem wichtigen Punkt der Stimmung mehr Beachtung zu schenken[1]). Und zwar stößt man gleich auf die Schwierigkeit der Temperierung. Es ist anzunehmen, daß sehr bald nach der Einführung der Tasteninstrumente in die allgemeine Musikpraxis die Notwendigkeit einer Temperierung zwecks ausgedehnterem Gebrauches sich bemerkbar machte, wenn man sie nicht schon früher auf die andern Instrumente angewandt hatte. Ich kenne keine Schrift vor dem 16. Jahrhundert, die diesen Punkt ausführlich, soweit es die praktische Anwendung auf die Tasteninstrumente betrifft, behandelt, obwohl Gafurius in den Kontrapunkt-Regeln seiner »*Practica Musica*« (1496) schon darauf hindeutet, daß sich die Organisten einer temperierten Quinte bedienten. Die meisten Stimmregeln des 16. Jahrhunderts deuten auch nur auf die Bestrebung hin, eine gewisse brauchbare Temperatur (von den englischen Akustikern *mean tone temperament*[2]) — mitteltönige Temperatur — genannt), herzustellen. Bekanntlich wurde die gleichschwebende Temperatur erst am Ende des 17. Jahrhunderts durch die Schriften Werckmeisters und Neithards allgemein verbreitet. Für die Lauteninstrumente war sie den Alten aber längst bekannt; denn die Laute und die ihr verwandten Instrumente werden in dieser Beziehung immer streng von den Klavierinstrumenten unterschieden[3]).

Wie schon bemerkt, geben die Stimmregeln des 16. Jahrhunderts, die für den praktischen Musiker bestimmt waren und die ja auch meistenteils von akustisch-theoretisch weniger gebildeten Schriftstellern herrühren, keine genauen Angaben irgend eine theoretisch begründete Temperatur

sunt temperatae et ejusdem sunt grossitiei, et tunc acumen aut gravitatem parva vel magna chordarum intercapedo tonorum aut aliarum specierum secundum commensurationem proportionis efficit. Sed quae ita sunt facta, facillime temperantur, quoniam unicuique sono ejusdem diapason sua octava facillime concordatur.

1) Eine eingehende Behandlung dieser Frage, die auch mehrere historische Angaben bringt, findet man in Shohé Tanakas »Studien im Gebiete der reinen Stimmung« Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI (1890), S. 1—90. Zur Geschichte des Stimmens hat auch schon Weitzmann »Geschichte des Claviers« 2. Aufl. Berlin s. a. [1879] »Die Saitenstimmung der Claviere«, S. 238 ff. etwas beigetragen.

2) Wahrscheinlich nach dem terminus technicus der italienischen Theoretiker »*mezzo tuono participato*«.

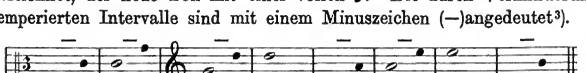
3) Vgl. Salinas, »*Libri septem de Musica*« Salamanticae 1592 (Erste Ausgabe war 1577), S. 167. »*Imperfectio verò pluribus modis potest constringere, sed duobus tantum in musicis instrumentis invenitur: altero, in Organis, atque id genus instrumentis, per distributionem Commatis, & tonorum aequalitatem, altero, qui reperitur in lyris, atque in eo genere cytherarum, quae vulgo Violae dicuntur, quarum chordae digitis, aut pectine pulsantur; in quibus non solum tonos esse aequales necesse est, sed etiam semitonia*«. Vgl. ferner Galilei, »*Fronimo*«, 2. Aufl. Venedig 1584, S. 103 »*ma venghiamo a qualch' essempio particolare, per mostrare a quelli che vogliono nel Liuto i Semitoni disuguali, l'errore loro*«. Galilei, »*Discorso intorno alle opere di*

zu erlangen. Die wissenschaftliche Ausarbeitung eines solchen Systems blieb den scharfsinnigen spekulativen Theoretikern wie Fogliano, Zarlino und Salinas überlassen[1]).

Der erste, der nähere Angaben über die Stimmungsmethode macht, ist Arnold Schlick im 8. Kapitel seines »Spiegels«. Es ist wohl anzunehmen, daß Schlick seine Regeln rein empirisch gefunden hat. Doch zeigt Tanaka[2]), daß seine Resultate ziemlich genau mit den ausgerechneten Systemen für die mittteltönige Temperatur der späteren Theoretiker übereinstimmen. Schlick weist erst darauf hin, daß, wenn eine Quinte *c—g* rein gestimmt wird und der dazwischenliegende Ton *e* als gute kleine Terz zu *g* gestimmt wird, dieser Ton *e* nicht eine gute große Terz zum *c* gibt. Auch andere Beispiele werden angeführt, die die Notwendigkeit einer Temperatur beweisen. Diese zu bewirken, fängt nun Schlick auf dem *f* im Manual an und stimmt dazu die Quinte *f—c'*;

»die mach darzu nitt hoch genug, oder gantz gerade in. sonder etwas in die niedere schweben. so vyl das gehör leyden mag, doch das sollichs so man gemelt quint bruch nit leichtlich gemerckt werd. sonder so die claves oder chor gedachter quinten gerürt und ein weill still gehalten werden das mann hören mag wie es etwas unstet laut mit schlücken, sich sperr und bass oder meer in einander beger«.

Nach diesem *c'* ist in derselben Weise das *g'* zu stimmen. Danach wird das d^2 gestimmt. Damit die Pfeifen nicht zu klein werden, wird *d'* eine reine Oktave unter d^2 gestimmt. Dann folgt die Quinte darüber, *a'*, wie vorher temperiert; und dann noch die Quinte *a'—e²*. Darauf die Oktave herunter nach *e'*, rein. Dann wieder eine temperierte Quinte *e'—h'*. Folgende Tabelle wird die Intervalle in musikalischer Notation veranschaulichen. Der schon gestimmte Ton wird mit einer leeren Note 𝅗𝅥 bezeichnet, der neue Ton mit einer vollen ♩. Die durch Verminderung temperierten Intervalle sind mit einem Minuszeichen (—)angedeutet[3]).



Hiernach werden die Terzverhältnisse näher betrachtet.

Messer Gioseffo Zarlino« 1589, zitiert von Tanaka a. a. O., S. 75. Gio. Maria Artusi »*L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*« foll. 11, 26—27.

1) Zur akustischen Erklärung der Systeme Foglianos, Zarlinos und Salinas', und ihre Übertragung in die moderne akustische Terminologie, verweise ich auf A. J. Ellis, »*The History of Musical Pitch*«, Journal of the Society of Arts, London 1880—81. Auch auszugsweise als Anhang zur dritten Auflage seiner Übersetzung von Helmholtzs, »Lehre von den Tonempfindungen« besonders App. XX, 3, S. 546.

2) a. a. O., S. 62—64. Eine genaue akustische Auseinandersetzung des Schlickschen Systems.

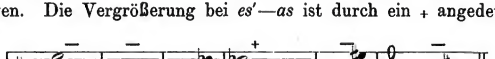
3) Schlick hat keine solche Tabelle. Ich habe sie aber zum Vergleich mit einigen späteren Schriftstellern, die wirklich solche Tabellen geben, eingefügt.

»Wiewol die tertzen perfectum nitt gut, sonder all zu hoch werden, ist doch not und acht zu haben die drey tertzen c faut, elami [c—e] f faut, alamire [f—a] g solreut, und b dur [g—h] besser zu machen so vil sie yr quinten halb unter sich leyden wellen dann die andern. Ursach sie werden gar offt und meer gebrucht denn die andern«.

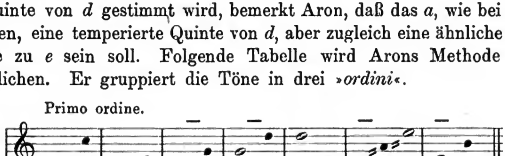
Dann werden die schwarzen Tasten folgendermaßen eingestimmt. Zuerst wird das *b* als Unterquint zu dem *f'* gestimmt, aber etwas hoch, daß es wieder eine temperierte Quinte, wie vorher, gibt. Dann eine ähnliche Quinte herunter, von *b* nach *es*. Dann eine reine Oktave *es—es'*. Danach eine Quinte herunter *es'—as* (*gis*); diesmal aber nicht durch Verminderung temperiert, sondern vergrößert, um ein besseres Verhältnis zwischen *e—gis* und *gis—h* zu bewirken. Dieses *gis* gibt keinen guten Leitton zu dem *a* für die *a*-Klausel. Schlick schenkt diesem Tone besondere Beachtung. Er will die Häßlichkeit der *a*-Klausel durch eine Verzierung verdeckt wissen. Bei dem Tone *es* entstanden auf den alten Instrumenten dieselbe Schwierigkeit wegen der *e*-Klausel. Aber wegen seinem Verhältnis zu dem wichtigen Ton *b* mußte die Rücksicht auf diese Schwierigkeit in den Hintergrund treten. Wir sahen schon (S. 63) in der einen Luccheser Orgel wurde die Schwierigkeit umgangen, indem man die *es*- und *gis*-Tasten spaltete. Wo das nicht der Fall war, mußte man einfach die gefährlichen Töne vermeiden oder sie mit Verzierungen überdecken. Wie gesagt, an dem *es* wurde nie gerüttelt. Bermudo (S. 18 und 19) schlägt das darüber hinwegtäuschen für die *e*-Klausel vor. Über das *as* oder *gis* hat man sich aber öfters gestritten. Es scheint, daß man früher mehr zum *as* neigte. Wir sehen eben, daß Schlick den Ton nicht als gutes *gis* betrachtet. Viel entschiedener stellt Ramis de Pareia den Ton als *as* hin. Er tadelt diejenigen, die das *gis* als gute Quinte zum *cis* haben wollen, weil diese Quinte nutzlos ist. Sie wurde selten, eigentlich garnicht, gebraucht. Eine Stimmenführung $\begin{matrix} gis'—a' \\ h\ —a \end{matrix}$ durch die die Kontrapunktregel, daß der Übergang zur Oktave immer durch die große Sexte gemacht werden muß, exemplifiziert werden soll, will er in $\begin{matrix} g'—a' \\ b—a \end{matrix}$ umwandeln [1]). Später scheinen sich die Anschauungen hierüber geändert zu haben. Man hat sich geeinigt für *gis*. So behandeln es Bermudo und Sancta Maria und alle Theoretiker, die hier angeführt werden sollen. Bei diesen ist mehrfach die Rede von der Schwierigkeit, eine kleine Terz *f—as* zu spielen. Die Kadenz *a—gis—a* macht keine Schwierigkeit.

1) Mus. pract. Neuausgabe, S. 101. »*Sed notandum est et valde notandum de illa chorda inter h* [*a*] *et g collocata. Quidam enim practicorum minus bene praevidentes ita illam disponunt, ut cum h* [*a*] *sit bonum semitonium, cum g vero malum. Et sic*

Kehren wir zu Schlick zurück. Nach dem *as* wird vom *h* aus die Oberquinte *fis'* »schwach in die nidere schwebend« gestimmt. Darauf die Quinte *fis'—cis'*. Die Tabelle wäre also folgendermaßen zu vervollständigen. Die Vergrößerung bei *es'—as* ist durch ein + angedeutet.



Nach Schlick haben wir eine kurze Stimmungsmethode von Pietro Aron. Sie befindet sich in seinem *Toscanello* (Ven. 1523) Lib. II Cap. 41 [1]). Aron bemerkt, daß er sie dem Werke für den Spieler beigefügt habe, weil es viele Spieler gäbe, die wenig oder gar keinen Verstand für das Stimmen hätten und noch weniger Erfahrung [2]). Arons Methode unterscheidet sich von Schlicks hauptsächlich darin, daß er das *e* nicht als Quinte von *a*, sondern als Terz von *c* stimmt. Diese Terz kehrt öfters wieder bei andern italienischen und spanischen Schriftstellern. Auch die Töne *cis* und *fis* werden bei Aron als Terzen zwischen den Quinten *a—e*, beziehungsweise *d—a* gestimmt. Bei der Stimmung des Tones *a*, welcher als Quinte von *d* gestimmt wird, bemerkt Aron, daß das *a*, wie bei andern Quinten, eine temperierte Quinte von *d*, aber zugleich eine ähnliche Unterquinte zu *e* sein soll. Folgende Tabelle wird Arons Methode veranschaulichen. Er gruppiert die Töne in drei »*ordini*«.



(a) »*con quella intonatione che a te piacera*«.
(b) »*sonora & giusta, cioe unita al suo possibile*«.
(c) »*un poco scarsa*«.

diapente cum prima ♮ quadro [cis] illam faciunt resonare, quae diapente inutilis est, quoniam raro fit et, ut verius loquar, numquam fieri debet. Verum si quis dicat: ad hoc ponitur, ut, cum tenor descendit ad a per b [h], discantus habeat sextam maiorem in illa tendens ad diapason h [a]; respondemus, quod nunc in tenore debet fieri variatio, hoc est descendere per primam ♭ mollis conjunctam [b] quae sexta maior est ad g. Et sic fiet transitus non solum ita bonus, verum melior dulcior atque suavior:«

1) Ich entnehme meine Angaben der 4. (?) Auflage, Venedig 1539.

2) »... *brevemente espedisca quanto sia necessario al sonatori d'intorno la participatione, & unione de li voci, perche molti si trovano che con niuna o pochissima ragione, & minor pratica a tale essercitio siano atti*«.

Der zweifelhafte Ton *gis* oder *as* wird von Aron nicht erwähnt, gehört aber wohl zur dritten Gruppe.

Neben Aron gibt uns auch Giovanni Maria Lanfranco eine Stimmungsmethode in seinen »*Scintille di Musica*« [1]). Hier schreibt er erst 13 Regeln für das Stimmen der Tasteninstrumente. Der Inhalt der Regeln ist folgender:

1. Fundament oder Anfangston ist *Ff.* [Lanfrancos tiefster Ton].
2. Es wird in Oktaven, Quinten, Quarten und Terzen gestimmt.
3. Die Oktave soll rein sein, so daß beide Töne wie einer erklingen.
4. Die Quinte wird temperiert, entweder durch Erniedrigung des höheren oder Erhöhung des tieferen Tones.
5. Die Quarte wird umgekehrt temperiert durch Erhöhung des höheren oder Erniedrigung des tieferen Tones.
6. Bei der großen Terz wird der höhere Ton erhöht oder der tiefere erniedrigt, so viel es das Gehör erlaubt. Die kleine Terz wird im entgegengesetztem Sinne temperiert. Die großen Terzen kommen in der natürlichen Tonreihe auf *ut—mi* und *fa—la* vor, die kleinen auf *re—fa* und *mi—sol.* Beide kommen aber auch auf andern Silben (*accidentalmente*) vor.
7. In zwei Reihen wird gestimmt, eine Reihe des ♮*quadro*, die andre des *b molle.* Jede von beiden bewegt sich über weiße und schwarze Tasten, obwohl die weißen von Natur aus der Reihe des ♮*quadro* angehören.
8. Die ♮*quadro* Reihe schreitet nie über die schwarzen Tasten *b* oder *es*, weil die erste das eigentliche *b molle* ist und die zweite ihre direkte Nachfolgerin, die mit der ersten konsoniert.
9. Die schwarzen Tasten *fis*, *gis*, *cis* dienen der ♮*quadro* Reihe, obwohl die meisten von ihnen auch gemeinsam mit der *b molle* Reihe sind, wenn nicht beim Stimmen, so doch wenigstens beim Spielen.
10. Die *b molle* Reihe schreitet nie über die weiße Taste *h*, noch über die schwarze *gis.* Sie gebraucht aber fortwährend beim Spielen die schwarze Taste *fis* (*ges*) und *cis* (*des*).

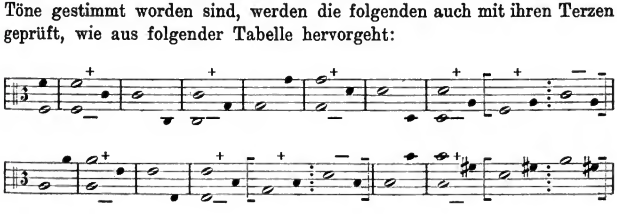
[Die 11. Regel ist ausgeblieben, oder die Numerierung ist falsch.]

12. Wenn man die ♮*quadro* Reihe stimmt, muß die Quinte oben (weil man beinahe immer den oberen Ton zu dem tieferen einstimmt) etwas abgestumpft (*spuntata*) werden. Bei der *b molle* Reihe wird die Quinte unten abgestumpft, weil diese Reihe umgekehrt gestimmt wird.
13. Die erste Taste der Monochorde, Arpichorde und Orgeln ist meistenteils das tiefe *F.*

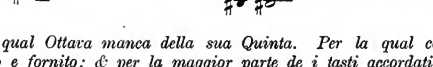
---

1) Brescia 1533. Parte Quarta, S. 132. *Del modo di accordar gli istrumenti: & prima di alcune Regole.*

Auf die Regeln folgen nun genauere Anweisungen. Sie erstrecken sich auf die Töne F bis h^2 und werden von Lanfranco durch Buchstaben-Schemata veranschaulicht. Diese Schemata werden immer von neuem nach jeden vier oder fünf Tönen eingeschoben, mit den eben erklärten Erweiterungen, so daß am Ende des Kapitels sämtliche Töne auf dem Schema verzeichnet sind. Lanfranco fängt wie Schlick bei F an, nicht bei C wie Aron, und stimmt immer gleich zu jedem Ton seine Oktave. Die dazwischenliegende Quinte, welche in den meisten Fällen auf die Oktave folgt, wird nicht nur als Quinte zum tieferem Ton der Oktaven, sondern auch als Quarte zum höheren Ton betrachtet. Nachdem mehrere Töne gestimmt worden sind, werden die folgenden auch mit ihren Terzen geprüft, wie aus folgender Tabelle hervorgeht:



(a) *La qual Ottava manca della sua Quinta. Per la qual cosa l'ordine di* 𝄜 *quadro e fornito: & per la maggior parte de i tasti accordati: cosi bianchi: come neri: col b molle accommodati vanno.*



(b) In den anderen Fällen wird das gleichzeitige anschlagen der drei Töne des Dreiklangs nicht direkt vorgeschrieben obwohl man es nach diesem Fall vielleicht annehmen könnte. Hier wird es, wie es scheint, direkt gefordert. »*hora tastandole con d lasolre: & col detto f-faut: & quando con g solreut primo: & d lasolre*«.

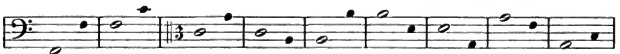
Alle übrigen Töne auf dem Instrument werden in Oktaven eingestimmt.

Es ergibt sich hieraus, daß Lanfranco im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen eine Temperatur zu erreichen suchte, die der gleichschwebenden viel näher steht als die andern. Die Vergrößerung der großen Terz, die Verkleinerung der kleinen, die Gleichbedeutung der

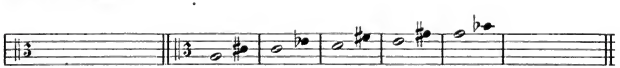
Töne *cis* und *des*, *fis* und *ges* sind wesentliche Abweichungen von seinen Zeitgenossen.

Von unsern Spaniern berührt Bermudo die Frage des Stimmens überhaupt nicht. Sancta Maria dagegen gibt eine Anweisung (S. 54—55) zum Stimmen des Monochords, die, wie so manche andre seiner Erörterungen, zeigt, wie er dem Unerfahrenen die Sache klar machen will. Theoretische Begründungen läßt er ganz und gar weg, gibt aber dafür Winke, wie man sich über die praktischen Schwierigkeiten, wie z. B., das Einstimmen der Saiten eines Chores, hinwegzuhelfen hat. Als Intervalle, die beim Stimmen gebraucht werden, nennt Sancta Maria Terzen, Quinten und Oktaven. Er betont die Tatsache, daß die Terzen seltener vorkommen, und daß es immer große Terzen sein müssen. Quinten werden etwas kleiner gemacht, nach dem schon erwähnten Spruch »*Es, no es*«. Aber in dem Maße, wie die Erörterungen der technischen Schwierigkeiten willkommen sind, läßt die Tabelle Sancta Marias an Klarheit zu wünschen übrig (vgl S. 55).

Die Systeme von Zarlino (*Istitutioni*, Parte II, Cap. 41—45) und Franciscus Salinas (*De Musica libri septem* Lib III, Cap. 15—32)[1] mit ihren mathematischen Teilungen des Kommas in drei oder 7 Teile, konnten dem damaligen Praktiker wenig nützen. Und die Praktiker fahren ruhig fort, ihre rein empirischen Regeln immer wieder anzugeben. So haben wir aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland die Regeln des Elias Nicolaus Ammerbach in seiner »Orgel oder Instrument Tabulatur« (Leipzig 1571)[2]. Von der Temperatur sagt Ammerbach nichts. Ich lasse hier in Tabellenform seine Regeln folgen:



Eine gute Oktav.



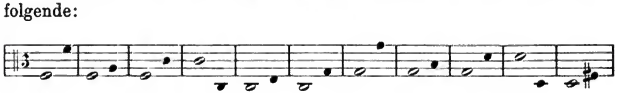
(Dann alle diatonischen Oktaven) ut mi re fa ut mi ut mi re fa (Dann Oktaven)

Sehr interessant, weil sie von einem wirklich erfahrenen und berühmten praktischen Orgelbauer, der zugleich Organist und Komponist war, herrührt, ist die Methode des Costanzo Antegnati. Antegnati stammte aus einer Brescianer Familie, die sich durch mehr als ein Jahrhundert

1) Siehe Ellis und Tanaka a. a. O.

2) Vgl. auch C. F. Becker, »Hausmusik in Deutschland« Leipzig 1840, S. 20ff. und C. F. Weitzmann, »Geschichte des Clavierspiels«, S. 243.

mit dem Orgel- und Klavierbau beschäftigte[1]). Er gibt ein Verzeichnis von nicht weniger als 151 Orgeln, die in der Zeit, während er an der Spitze des Hauses stand, erbaut oder vergrößert worden sind. Seine Methode erklärt er ausführlich in seinem Werk »*L'Arte Organica*« (Fol. A 6) unter dem Titel »*Regola dell' accordar gli Organi, che serve anco per accordar i Cavacembali* [sic] *Arpicordi, Manacordi & simili di tastadura*«. Er erwähnt wieder die Oktave, Quinte und große Terz als die Intervalle die man beim Stimmen gebraucht, fügt aber die Quarte als Prüfungsintervall hinzu. (*per prova si può anco tastare le Quarte*). Oktaven werden so gestimmt, daß die zwei Töne wie einer erscheinen. Quinten werden etwas kleiner (*scarse*) gemacht, aber so daß es kaum merkbar ist. Große Terzen werden so rein wie möglich gestimmt. Seine Intervallenreihe ist folgende:



Die übrigen Töne in Oktaven.

(a) Dieser Ton ist schon als Terz von *f* gestimmt worden und soll nun von Rechts wegen als Quinte von *d* stimmen.
(b) Ist schon als Terz von *g* gestimmt worden.

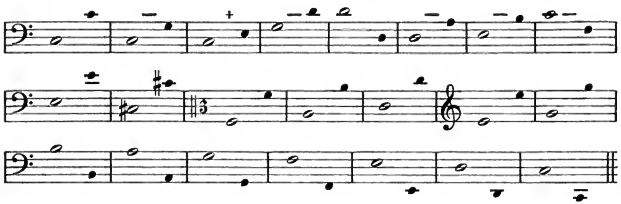
Diese Methode ist wieder ganz verschieden von den andern, die angeführt worden sind. Bei ihr tritt der Dreiklangsbegriff besonders hervor. Ähnliches sahen wir schon bei Lanfranco, aber hier werden die Dreiklangstöne systematisch durchgeführt.

Noch einen Schriftsteller möchte ich zum Schluß anführen. Cerone schreibt in seinem *Melopeo*[2]) sehr viel über die »*Participacion*«. Sein bedeutendster Gewährsmann in theoretischen Sachen ist Zarlino, von dem er die Teilung des Kommas in sieben Teile und die Zarlinosche Temperatur getreu nachschreibt, mit gewissenhafter Quellenangabe. Für die Praktiker will er aber auch Anweisungen geben. Da verfährt er erstens so, daß er einfach lange Sätze aus Sancta Marias Kapitel über

1) Vergleiche Antegnatis eigene Angaben in seinem Werke »*L'Arte organica di Costanzo Antegnati, Organista del Duomo di Brescia. Dialogo tra Padre & Figlio, à cui per via d'Avvertimenti insegna il vero modo di sonar, & registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi fabricati in casa loro. Opera XVI utile e necessaria a gli Organisti*«. In Brescia, Presso Francesco Tebaldino 1608. Ferner Lanfranco, *Scintille*, S. 143.

2) Melopeo Lib. XXI, Cap. 8, S. 1044.

das Stimmen fast wortgetreu abschreibt, aber ohne Quellenangabe. Er erwähnt dabei Lanfranco und seinen Vorschlag, auf *F* anzufangen, hält sich aber doch an Sancta Marias Methode und fängt mit *C* an. Darauf gibt er eine Tabelle, die offenbar dem Sancta Maria entnommen ist. Bloß der Ton *e*, über den Sancta Maria keine Rechenschaft gibt, wird von Cerone als große Terz von *c* hinzugefügt und zwar so temperiert, daß die Terz etwas größer wird.



Diese Tabelle allein genügt dem Cerone nicht. Wie wir schon bei Sancta Maria sahen, paßt sie bloß auf das Monochord oder Clavichord mit seiner eigenartigen Einrichtung der Tastenhebel und Saiten. Cerone gibt eine weitere Methode, die, wie er behauptet, von den Orgelbauern gebraucht würde. Er veranschaulicht sie mit einer Buchstabentabelle, ähnlich derjenigen Lanfrancos, fügt aber noch eine Tabelle in musikalischer Notation hinzu. Diese Methode stellt sich auf nähere Prüfung als nichts anderes, als eine genaue Wiedergabe der Lanfrancoschen Methode heraus.

4. Kapitel.

Unterricht. Allgemeine Erwägungen.

Wir gehen über zu der Besprechung des Klavier- und Orgelunterrichts, wie wir ihn aus den Quellen dieser Zeit kennen lernen. Es ist gleich im Voraus zu bemerken, daß die früheren Zeiten über diesen Gegenstand verhältnismäßig sehr schweigsam sind. Wenn man an die vielen überlieferten Namen von Organisten denkt, da muß es auffallen, daß doch über ihre Kunst sehr wenig geschrieben ist. Noch mehr muß es auffallen, wenn man demgegenüber die beträchtliche Zahl der sogenannten Singschulen ins Auge faßt. Aber gerade hierin ist die Erklärung dieses Problems zu suchen. Die Singschulen sind nicht Lehrbücher der Gesangstechnik, sondern Werke, die den Schüler in das Gebiet der Musik einführen. Sie geben sich hauptsächlich mit

Fragen der Solmisation und Notation ab. Diese Studien gehören für die damalige Zeit zwar vornehmlich dem Gesange an. Musik und Gesang aber werden meistenteils im gleichbedeutendem Sinne gebraucht[1]). Dieselben Studien mußte der Musiker, der sich dem Instrumentalspiel widmen wollte, auch durchmachen, wenigstens in Italien und Spanien. Wir werden sehen, daß in Deutschland das Instrumentalspiel etwas mechanischer behandelt wurde. Im allgemeinen aber mußte derjenige, der wirklich ernsthaftere musikalische Studien machen wollte, sich erst mit diesen Elementen abgeben. Waren diese Grundlagen erlernt, so konnte der Musiker sich irgend einem Spezialfach zuwenden. Die Musik, die er ausführte, blieb aber meistenteils immer dieselbe. Es hieß immer Gesang, ob es mit menschlichen Stimmen, auf dem Klavier oder der Orgel, auf der Laute, der Viole, der Harfe oder der Flöte vorgetragen wurde. Wir werden im Laufe dieses Kapitels sehen, daß das Vorhandensein eines Textes durchaus nicht die Ausführung mit menschlichen Stimmen voraussetzt. Es lassen sich auch in der Musik des 16. und der früheren Jahrhunderte genug Spuren von dem Einfluß der Instrumentalmusik aufdecken, um gegen die frühere Anschauung über die sogenannte *a cappella* Periode einige Bedenken zu erregen.

Es wurde eben beim Komponieren kein so strenger Stilunterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik gemacht, wie es heuzutage der Fall ist[2]). Das komponierte Werk wurde wohl eben so oft durch Verzierungen und derartigen Änderungen dem Sänger für seine spezielle Ausführungsweise mundgerecht gemacht, als dem Organisten, dem Lauten- oder dem Blasinstrumentenspieler für die seinige. Dieser Tatsache, daß die ganze Musikübung auf einer gemeinsamen Basis in der Kompositionsmethode stand[3]), ist es auch wohl zuzuschreiben, daß spezielle Lehrbücher

1) »*Musica est ars docens voces formare*« Adam v. Fulda, Gerbert, Scriptores III, 332. Man denke auch an solche Ausdrücke wie *Ritus canendi* und *Ars canendi*. Eine Zusammenstellung der hierauf bezüglichen Ausdrücke gibt Sannemann, »Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den Evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts«, Berlin 1904, S. 61. Da werden *canere*, *exercere musicam*, *exercere choralem cantum*, *exercere musicam figuralem* alle im selben Sinne gebraucht. In diesen Schulen hat man, wie es scheint, nur diesen elementaren Musikunterricht erteilt, wie noch heutzutage. Als Ausnahmefall ist ein Werk von Martin Agricola hervorzuheben. »*Quaestiones vulgatiores in Musicam, pro Magdeburgensis Scholae pueris digestae ... Item de recto Testudinis collo ex arte probato ...* etc.« 1543. Hier haben wir einen Fall wo der Unterricht im Lautenspiel neben dem Gesangsunterricht in einem Schulbuch vorkommt. Vgl. Sannemann, S. 31.

2) Vgl. auch Quantzens »Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« (1752), die auch für den Sänger gilt und etliche ältere Werke über Violine, Trompete usw., die zugleich Vortragslehren des Gesanges sind — bis Leop. Mozart.

3) Wie sich diese Tatsache zuweilen in den theoretischen Schriften äußert, kann man z. B. in einem der Musikforschung bisher scheinbar entgangenen Traktat

für einzelne Instrumente, von der Laute abgesehen, vor dem 17. Jahrhundert so äußerst selten vorkommen. Die Lautenbücher mit ihren einleitenden technischen Erläuterungen und Übungen kommen sehr häufig vor. Die Laute war aber in dieser Zeit das Dilettanten- und Gesellschaftsinstrument in demselben Sinne, wie heute das Klavier; daher auch die vielen Anweisungen zum Selbsterlernen der Lautenkunst. Gegenüber der Laute wurden die Tasteninstrumente im großen ganzen doch immer als die Instrumente der ernsteren, höher gebildeten Liebhaber oder der Berufsmusiker angesehen, besonders die Orgel und die ihr verwandten kleineren Formen, Positiv (*Organetto*) und Regal. Wenn es auch vom gebildeten Menschen, (sieheS. 152) verlangt wurde, daß er sich auf dem Tasteninstrument zurecht finden konnte, wie Castligione es vom Hofmann fordert, so wurde das gründliche Erlernen der Kunst des Orgel- oder Klavierspiels für sehr schwierig gehalten[1]).

Wir werden sehen, daß die Schwierigkeit nicht so sehr auf der rein technischen Seite zu suchen ist, als in den damit verbundenen theoretischen und allgemein musikalischen Befähigungen, die von dem tüchtigen Organisten und Klavierspieler verlangt wurden. Der oft zitierte Brief des Kardinals Pietro Bembo an seine Tochter Elena, aus der ersten Hälfte

---

über den Tanz aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehen. Das Werk liegt als Band 131 der »*Scelta di Curiosità letterarie*« Bologna (Romagnoli) 1873 nach einer Handschrift auf der Magliabecchiana im Neudruck vor. Es enthält den »*Trattato dell' Arte del Ballo*« von einem Guglielmo Ebreo Pesarese. Guglielmo war Schüler von Domenico da Pesaro, von dem sich auch auf der Biblioteca Comunale von Siena ein Traktat über den Tanz erhalten hat, angeblich aus dem Jahr 1460. (Vorwort zum Neudruck von Guglielmo, S. XVI). Von der Tanzmusik sagt Guglielmo »*principalmente consiste nello strumento citarizante o altro suono*« (S. 13). Ferner »*il suono vero e canto è principalmente fondato e fermato in quattro vocie principale, le quali sono concordante e conforme allo quattro nostre elementali composizione*« (S. 30). Es muß auffallen, daß Guglielmo vier Stimmen als Normalzahl aufstellt, während wir aus seiner Zeit meistens dreistimmige Stücke kennen. Guglielmo hält sich nicht an die Kirchentonarten, sondern scheint eine ganz ausgesprochene dur- und moll-Anschauung zu haben. »*Nel sonare sono due chiavi ... B molle, B quadro.* Wenn einer zum Tanz aufspielen will, muß er wissen, ob er *per B molle* oder *B quadro* spielen soll (S. 27). »*E nota; che B quadro è molto più aieroso [in] la sua misura, che quella di bocie molle, ma e alquanto più cruda e men doleie*« S. 28. Bei der Komposition eines Tanzes muß man sich erst entschließen, ob er »*per bocie molle*« oder »*per bocie quadro*« sein soll »*ritrovando prima colla sua fantasia il tinore, o vero il suono, il quale sia aieroso, e che perfetta misura abbia, et abbia buono tuono ...*« (S. 28).

1) England scheint in dieser Beziehung eine Ausnahme zu sein; denn die hohe Blüte der Englischen Virginalmusik im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Verbreitung der kleineren Tasteninstrumente als Hausinstrumente und die Ansicht, daß das Virginalspiel ein schöner Zeitvertreib für Damen wäre, lassen sich mit den Ansichten über die Schwierigkeit nicht gut vereinigen.

des 16. Jahrhunderts, setzt den Zeitraum, der zum gründlichen Erlernen des Klavierspiels nötig ist, auf 10 bis 12 Jahre an[1]). Unser Bermudo erhöht die Zeit auf 20 Jahre (S. 12). Wenn man sich nur an die bekannten Denkmäler hält, indem man z. B. die Werke der englischen Virginalisten ins Auge faßt, obwohl diese selbst dem Virtuosen nicht immer die leichtesten Aufgaben stellten, so ließe sich nie und nimmermehr eine Erklärung für diese Aussprüche finden. In den Schriften Bermudos und Sancta Marias wird aber die Sache in ein ganz anderes Licht gestellt. Was für den Dilettanten auf der Laute genügte, war lange nicht genug für den tüchtigen Orgel- oder Klavierspieler.

Besonders in Deutschland gibt es Lautenbücher, die dem Schüler versprechen, ihn einfach durch Anweisungen des Buches selbst zu einem guten Lautenspieler zu machen[2]). Er braucht wenig oder gar nichts von der Musik zu verstehen. Demnach wird dann auch der Unterricht rein mechanisch behandelt. Die Zeichen der Tabulatur werden erklärt, die Griffe auf der Laute werden erläutert, dann und wann werden einige Andeutungen zum Fingersatz gegeben und damit ist die ganze Kunst erledigt. Höchstens wird noch manchmal für den, der schon etwas von der Musik oder wenigstens von der Notation versteht, eine Anweisung zum Übertragen aus der gewöhnlichen Notation in die Lautentabulatur gegeben. Wie gesagt, tritt dieses dilettantenhafte Verfahren besonders in den deutschen Lautenbüchern hervor. Obwohl man Spuren davon auch in den romanischen Ländern findet, sind doch im großen ganzen die Lautenbücher der Italiener, der Franzosen und der Spanier für eine etwas höhere Stufe der musikalischen Bildung bestimmt. Sie stellen zuweilen die schwierigsten Aufgaben, die nur ein glänzender Virtuose lösen konnte[3]). Der Charakter des Liebhaber-Musizierens tritt aber meistens deutlich hervor.

Sehen wir die Anweisungen Bermudos und Sancta Marias für das Orgel- und Klavierspiel genauer an, so tritt uns der Unterschied klar entgegen. Obwohl Bermudo seine Lehrbücher sehr hoch anpreist und ihren Wert für den Lernenden hervorhebt, betont er doch die Notwendigkeit eines guten Lehrmeisters und überläßt diesem die schwierigen Punkte zur mündlichen Erläuterung (S. 12, 13). Auch Sancta Maria setzt das regelmäßige Unterrichtnehmen bei einem Meister in seinen Anweisungen für Anfänger (S. 53) voraus. Über die eigentliche Lehrtätigkeit der

1) Gedruckt bei Caffi, »*Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco*«, Venezia 1854—55 I, S. 95. Deutsch bei Seiffert, »Geschichte der Klaviermusik«, S. 25.

2) Gerle 1532, Neusidler 1536, Jobin 1572, Waisselius 1592 usw.

3) Vgl. die Auswahl in Oscar Chilesottis »Lautenspieler des 16. Jahrhunderts«, Leipzig 1891; besonders die späteren Nummern.

großen Meister des Klavier- und Orgelspiels im 16. Jahrhundert sind wir wenig unterrichtet. Nur von Claudio Merulo und seiner Methode ist uns etwas durch Dirutas »*Transilvano*« erhalten. In Hernando Cabezons Ausgabe der Werke seines Vaters (1578) wird es uns ermöglicht, allerdings nur nach einigen Richtungen hin, durch das kurze Vorwort und durch die Anlage des Druckes selbst in Cabezons Lehrweise einen Einblick zu gewinnen.

Für eine Rekonstruktion der Unterrichtsmethode im allgemeinen aber haben wir in den Schriften Bermudos und Sancta Marias eine vortreffliche Grundlage. Auf die Abhängigkeit der Instrumentalmusik von der Vokalmusik ist schon hingewiesen worden. Es war absolut notwendig, daß der Schüler sich zuerst mit der Elementarmusiklehre beschäftigt hatte, ehe er an das Studium des Instrumentes ging. Wie der deutsche Klavierschüler manchmal eine Ausnahme bildet, werden wir später sehen (S. 90—94). Meistens aber wird es stark betont, daß der Klavier- oder Orgelspieler eigentlich einen gründlichen musiktheoretischen Übungsgang durchgemacht haben müßte und selbst des Komponierens fähig sein sollte. Sancta Maria hält auch an diesem Grundsatz fest. Der Hauptzweck seines Werkes ist ja, die Kunst des freien Spiels zu lehren, und dazu ist eine gewisse Kompositionsgabe Voraussetzung. Bermudo dagegen hat aber auch für die weniger gebildeten Dilettanten noch etwas übrig und schlägt für sie, ohne daß er selbst viel davon hält, seine mechanische Zifferntabulatur vor (S. 20, 21). Hierin schließt er sich dem allgemeinen Zeitgeschmack an, der ja für die Lautenspieler die zahllosen Bearbeitungen von bekannten Vokalsachen in Lautentabulatur hervorgerufen hat.

Es ist schon bemerkt worden, daß man gerade in Deutschland die größten Zugeständnisse an den musikalisch wenig gebildeten Lautenisten machte. Mit der Orgel- und Klavierkunst scheint es sich ähnlich zu verhalten. Während man von unsern spanischen Zeugen vernimmt, daß man in den südlichen Ländern schon einen gewissen Wert auf das schöne und geschmackvolle Spiel legte, findet man bei den deutschen Schriftstellern, trotz der Lobpreisungen und der Ausdrücke von Bewunderung für das wunderbare Spiel solcher Männer wie Conrad Paumann und Paul Hofhaimer nicht viel mehr als die mechanischsten Regeln für das Absetzen und die trockensten Vorschläge für die Verwendung von Verzierungen. Ambros hat nicht so ganz Unrecht, wenn er mit Bezug auf die deutsche Organistenschule in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein etwas abfälliges Urteil über die »ziellos irrlichtelierenden Passagen« der deutschen Koloristen ausspricht [1]).

1) Geschichte III (1868), S. 438. Vgl. dagegen was Seiffert, Geschichte der Klaviermusik S. 18 ff. über die geschichtliche Konsequenzen der Koloristentätigkeit sagt.

Wie dem auch sein mag, wer es, wenigstens in Italien und Spanien, zu einem irgendwie fortgeschrittenem Stadium auf den Tasteninstrumenten bringen wollte, mußte erst die Elementarschule des Gesanges oder der Musik durchmachen. Zu diesen Vorstudien gehören auch die besonderen Regeln für das Takthalten und Taktschlagen, welche Sancta Maria so eingehend behandelt (S. 29, 30). War der Schüler so weit vorgeschritten, daß ihm die Notenzeichen, Notenwerte und Taktverhältnisse keine Schwierigkeiten boten, so wurde ihm die Einrichtung der Tastatur erklärt. Es wurde ihm der Unterschied zwischen den weißen und schwarzen Tasten klar gemacht, mit besonderer Beachtung der Halbton-Werte. Wie schon in dem Kapitel über die Stimmungsregeln erörtert wurde, waren die schwarzen Tasten die auf *c*, *f* und *g* folgten, Kreuztöne, also *cis, fis* und *gis*; die zwei übrigen waren ♭Töne, also *es* und *b*. Diese Kenntnis war für die Kadenzen und für die Transpositionen sehr wichtig. Solchen Erläuterungen ist bei unsern Spaniern ein genaues Schema der Klaviatur beigegeben. Genaue Beschreibungen der Klaviatur mit besonderer Bezugnahme auf die Halbtöne kommen schon bei Lanfranco (*Scintille* 123) und bei Aron (*Toscanello*, Kap. 40 und *Compendiolo*, Fol. E IV) vor. Eine einfache Abbildung der Klaviatur mit Benennung der Tasten befindet sich bei Virdung (Mus. get. Fol. G). Eine etwas ausführlicher bezeichnete hat Hans Buchner in seinem Fundamentum (Vierteljahrsschr. V 24). Bermudo gibt schon in seiner *Arte Tripharia* (1549 Fol. XXIII) eine ganz ausführliche Abbildung mit Bezeichnung der großen und kleinen Halbtöne, der Anfangstöne und des Verlaufes der 8 Modi. Erweitert durch die Hinzufügung der Zahlenreihe, die er in der Tabulatur gebraucht, und der Tonleitern auf den schwarzen Tasten, befindet sich dieses Schema in seinem größeren Werke (1555 Fol. LXII, vgl. S. 16). Ein ähnliches, aber nicht so vollkommenes Schema hat Sancta Maria (I, Fol. 56).

Die Werke der großen, oder auch der weniger bedeutenden Komponisten, die dem Schüler durch seine Elementarstudien zugänglich gemacht wurden, dienten nun dem jungen Klavierspieler, sowie auch dem Sänger als Übungsstoff. Es ist wahrscheinlich, daß die ersten Fingerübungen und Etüden dem jeweiligen Lehrmeister überlassen wurden. Sancta Maria gibt in seinen Anweisungen für Anfänger (S. 53, 54) als ersten Ratschlag, das Üben von Tonleitern über den ganzen Umfang der Klaviatur. Auch die *Redobles* und *Quiebros* sollen geübt werden. Auch übe sich der Schüler im Takthalten. Für alle diese Sachen hat Sancta Maria keine weiteren Etüden, wenn man nicht annehmen will, daß die kurzen Beispiele zu seinen Erläuterungen auch als Übungsmaterial dienen sollten. Wie erwähnt, hat wohl der Lehrer seinem Schüler solche Etüden aufschreiben oder vorspielen müssen. Veranlassung zu einer solchen Annahme gibt Cabezons Klavierwerk, oder wie ich es eigentlich nennen

möchte, Klavierschule; denn den Anfang des Werkes bilden einige zweistimmige Stücke um Anfängern das Takthalten zu lehren (*duos para principiantes para mostrar a llevar el compas*). Darauf folgen einige »duos« auf bekannte Hymnenmelodien. Bei diesen Hymnen liegt die Melodie manchmal in der Oberstimme, manchmal in der Unterstimme. Bei den darauffolgenden dreistimmigen Stücken liegt die Melodie auch zuweilen in der Mittelstimme. Auch Bermudo gibt einige Beispiele, die man als Etüden betrachten kann, z. B. die Beispiele zu seinen Erläuterungen von den Tonarten; ferner eine Tonleiteretüde und eine Reihe Hymnenbearbeitungen. (Siehe Notenbeilage S. 228 f.) Es sei hier erwähnt, daß diese Hymnenbearbeitungen dem Anscheine nach ganz besonders in Spanien beliebt waren. Die am häufigsten vorkommenden sind »*Ave maris stella*« und »*Pange Lingua*«.

Abgesehen von diesen wenigen Lehrbeispielen mußte jedoch der Schüler die Kunst des Orgel- und Klavierspiels direkt aus den Werken solcher Meister lernen, die wir gewöhnlich zu den Vokalkomponisten rechnen. Über die Anknüpfung an die Vokalmusik macht Bermudo spezielle Vorschläge. Er rät dem Schüler, den Anfang mit einigen *Villancicos* von Juan Vazquez zu machen. Sie wären prinzipiell leicht, aber doch nicht musikalisch wertlos. Mit dem Namen *Villancicos* bezeichnete man damals in Spanien eine Gattung, die ungefähr den italienischen Frottole gleichkommt[1]; eine einfach gehaltene, mehr volkstümliche Musik zu einem ebenfalls einfachen, meistenteils weltlichen Text. Es ist mir nicht gelungen, irgendwelche *Villancicos* des genannten Vazquez in ihrer Originalform aufzufinden. Daß er aber doch als populärer Komponist galt, geht daraus hervor, daß Miguel Fuenllana in seiner Sammlung von Stücken für die Vihuela[2] »*Orphenica Lyra*« (Sevilla 1554) einen ganzen Abschnitt den dreistimmigen *Villancicos* von Juan Vazquez widmet. In Morphys Neudruck[3] sind sechs dieser Stücke wiedergegeben. Aus diesen Lauten-

1) Barbieri, »*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*«, Madrid 1890, *Preliminares*, S. 8, erwähnt, daß einige Stücke, die sich in seinem Cancionero befinden, auch in Italien von Petrucci gedruckt worden sind »*siendo muy de notar que en la edicion Italiana se les da il nombre de Frottole cuando aqui se les llama Estrambotes, siendo por la forma de su poesia y de su musica iguales à nuestros villancicos y canciones*«. Über Strophenbau und Musik der italienischen Frottole siehe Schwarz, Vierteljahrsschrift II (1886), S. 427 ff.

2) Die Vihuela war die spanische Parallele der italienischen oder französischen Laute. Die Resonanzdecke hatte die heutige Guitarrenform. Die Zargen waren flach, aber ziemlich hoch, der Boden ein wenig gewölbt. Die Zahl und Stimmung der Saiten waren wie auf der Laute.

3) G. Morphy, »*Les Luthistes espagnols du XVI Siècle*«, Leipzig 1902, S. 206 ff. Ähnliche Stücke auf französischem Boden in der Attaingnant Sammlung 1529. Siehe Anmerkung 1, S. 110.

sätzen ist schon ersichtlich, daß Bermudos Vorschlag auf triftigen Gründen beruht. Die Stücke sind wirklich nicht ohne musikalischen Reiz. Ihre Faktur ist sehr einfach, zumeist homophon, aber doch hier und da mit fugierten Anfängen. Einzelne Melodieabschnitte oder Phrasen werden sehr oft hintereinander mit kleinen Varianten und Zwischenspielen wiederholt. Da die Melodien, wie es bei dieser spanischen Musik sehr häufig der Fall ist, an sich anmutig, reiz- und ausdrucksvoll waren, wodurch bei dem Übertragen auf das Instrument die häufigen Wiederholungen nicht monoton wurden, mußten diese Kompositionen dem jungen Klavierschüler einen anziehenden und leichten Übungsstoff darbieten. Nachdem er diese leichteren Stücke bewältigt hat, sollte er sich an schwerere wagen. Hierbei werden die Namen der bekannten Komponisten jener Zeit genannt. Einen ähnlichen Weg vom leichten zum schweren schlägt Sancta Maria vor, aber ohne Hinweis auf spezielle Komponisten.

Dadurch wurde nun dem Schüler der reichlichste Stoff gegeben, eine Fülle von Material, von dem leichtesten homophonen Stückchen bis zu den schwierigsten Produkten der Glanzzeit der Polyphonie. Die Wahl mußte wahrscheinlich dem Meister überlassen werden. Wie es sich aber mit der Anordnung nach der Schwierigkeit der Stücke verhält, davon können wir uns ein eigermaßen klares Bild aus der schon angeführten Ausgabe von Antonio Cabezons Klavierwerke (1578) machen. Aus dem Privileg von 1575 erfahren wir, daß Antonio de Cabezon ein Werk geschrieben hat »*Compendio de Musica el qual servia para tecla* [Tasteninstrument] *vihuela y arpa*«. Dieses hat Hernando Cabezon, sein Sohn, redigiert und in eine Zahlentabulatur übertragen. Das Original scheint nicht mehr erhalten zu sein. In der Vorrede teilt der Sohn mit, daß sein Vater viele Reisen nach Italien und den Niederlanden im Gefolge Philipps II. von Spanien gemacht hätte und daß er deshalb sein Werk nicht hätte so ausführen können, wie er es gern gewünscht. Man möge diese Ausgabe betrachten als »die Krumen, die von seinem Tisch gefallen sind; denn es enthält nichts andres als die Aufgaben, die er seinen Schülern gab.« Die Einteilung ist denn auch daraufhin gemacht, daß das Werk als Lehrbuch dienen kann. Die Anfangsstücke, die als Studien für das Takthalten bestimmt waren, sind schon erwähnt worden. Darauf folgen die einfachen Stücke, drei- und vierstimmig, über ein Kyrie, einen sonstigen Cantus- Planus-Abschnitt oder über eine Hymnenmelodie. Es folgen eine Anzahl vierstimmiger *Tientos* (Recercaren). Dann kommen Übertragungen von größeren Stücken der Meister der Polyphonie. Kolorierte Stücke werden erst in den späteren Teilen gegeben, und zwar sind die Koloraturen meistenteils von Hernando Cabezon zugesetzt. Die späteren Übertragungen sind nach der Stimmenzahl geordnet. Mehrere Variationswerke kommen vor, darunter einige über Tänze.

Dieser Einrichtung liegt dasselbe Prinzip zu Grunde, wie den deutschen Lautenbüchern. Aus der italienischen Lautenliteratur läßt sich keine passende Parallele dieser Zeit anführen; denn zum allergrößten Teile sind die italienischen Lautenbücher selbst aus den frühesten Jahren des 16. Jahrhunderts nicht so sehr Lehrbücher, als Sammlungen von Salonstücken. Vincenzo Galileis »*Fronimo*« (1568)[1]) ist zwar eine Anweisung zur Kunst des Intavolierens und des Lautenspiels; sie steht aber hoch über allen anderen diesen Gegenstand behandelnden Schriften und beschäftigt sich nicht so sehr mit rein mechanischen Übertragungsregeln, sondern geht tiefer auf das Wesen des Lautenspiels und auf die künstlerische und sachverständige Wiedergabe eines Vokalsatzes oder eines reinen Instrumentalstückes (vierstimmige Recercaren) auf der Laute ein. Sie richtet sich auch an einen musikalisch gut vorgebildeten Schüler.

Die deutschen Lautenbücher aber folgen derselben Anordnung wie Cabezons Lehrbuch. Nach den einleitenden Erklärungen der Tabulatur, der Stimmung usw., folgen leichte zweistimmige Sätze, meistenteils nur der Diskant und Baß von einem mehrstimmigen Stück[2]). Dann möglicherweise zweistimmige freie Stücke (Preambeln, Recercaren usw.). Darauf folgen dreistimmige Liedbearbeitungen. Hier wird bei Bearbeitungen von vierstimmigen Sätzen der Alt weggelassen. Bei dieser Gruppe kommen auch dreistimmige Preambeln vor. Dann kommen Bearbeitungen von vier-, fünf- und sogar sechsstimmigen polyphonen Werken und entsprechend schwere reine Instrumentalstücke. In den ersten Nummern werden Koloraturen vermieden und erst mit der zunehmenden Schwierigkeit der Stücke immer mehr eingestreut.

Eine ähnliche unkünstlerische Methode, durch Weglassung einiger Stimmen einen erleichterten Lautenauszug eines Vokalstückes herzustellen, scheint in der italienischen und spanischen Lautenliteratur nicht vorzukommen. Bei den höheren Anforderungen, die man in diesen Ländern an die Orgel- und Klavierspieler stellte, ist wohl anzunehmen, daß derartige Dinge auf den Tasteninstrumenten nicht üblich waren. Ja, wir werden noch darauf zu sprechen kommen, daß Bermudo und Sancta Maria gerade auf die Wiedergabe jeder Stimme eines mehrstimmigen Werkes Wert legen. Bermudo geht sogar so weit, die Stimmenvermehrung durch Oktavenverdopplungen zu erlauben. Aber auch die deutschen Organisten scheinen

1) *Fronimo. Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino, sopra l'arte del bene intavolare, et rettamente sonare la Musica negli strumenti artificiali di corde como di fiate, & in particolare nel Liuto. Nuovamente ristampato.* Vinegia 1584. Erste Ausgabe 1568—69.

2) Näheres über diese Methode, mehrstimmige Vokalstücke für Laute zu bearbeiten, findet man bei Ernst Radecke, »Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts«. Vierteljahrsschrift VII (1891), S. 294ff.

es in diesem Punkt etwas genauer genommen zu haben als ihre lautenspielende Genossen. So weit mir Vergleichsmaterial zur Verfügung stand, waren mit einer Ausnahme die Sätze bei Kleber und Kotter immer vollständige Übertragungen, die dreistimmigen Sätze Übertragungen von dreistimmigen Vokalwerken, die vier- und fünfstimmigen von ebensolchen Vokalstücken. Die Ausnahme bildet ein Fall in Kotters Tabulatur. Kotters Sätze sind beinahe alle dreistimmig. Nur am Schlusse der Sammlung, quasi als Anhang, wird eine in Mensuralnoten notierte Altstimme zu einem in dem Werke selbst enthaltenen »Andernack uf dem rin lag« von Paul Hofhaimer gegeben. Die Komposition von Hofhaimer steht in dem Werk selbst nur dreistimmig. Die am Schluß hinzugefügte vierte Stimme hat den Vermerk »von eim andern darzu zuschlagen«. Die späteren gedruckten deutschen Orgeltabulaturen enthalten immer vollständige Sätze, sogar bis zu 12 Stimmen. Das wird von Ammerbach betont

»darum / das die Harmonia eines jeden Gesangs gantz volkommen und ungestümmelt auff der Orgel und andern jetztermelten instrumenten [Positiven, Regalen, Virginaln, Clavicordiis, Clavicimbalis, Harficordiis] geschlagen wird / welchs auff Lauten / oder andern Instrumenten / da viel Stimmen zugleich auffgeschlagen werden / füglicherweise allzeit, sonderlich wenn dieselben mit Coloraturn oder Leufftlin geziert werden sollen / nicht geschehen kann«[1]).

Wie schon bemerkt, scheint diese Erleichterungsmethode bei unsern Spaniern nicht üblich gewesen zu sein, sondern bei ihnen fängt der Schüler möglichst bald mit regelrechten dreistimmigen oder vierstimmigen Stücken an, nachdem ihm der Meister einige zweistimmige Spezialstudien niedergeschrieben hatte, wie bei Cabezon[2]).

Was bis heute aus Italien über den Anfangsunterricht auf dem Klavier bekannt geworden ist, stimmt mit diesen Aussagen der Spanier überein. Pietro della Valle (1586—1652) berichtet in seinem Traktat »*Della Musica dell' Età nostra*«[3]), daß das erste Stück, welches er auf dem Cembalo spielen lernte, die Villanella »*La prima volta ch' io*« war. Damals war er kaum acht bis zehn Jahre alt, und sein Lehrer war Stefano Tavolaccio, Organist der »*Madonna del Popolo*« zu Rom. Sein Klavierunterricht hatte im achten Lebensjahr begonnen. Auch Lodovico Zac-

1) Aus der Dedikation der »Orgel oder Instrument Tabulatur« Leipzig 1571«.

2) Bermudo gibt z. B. in seiner *Arte Tripharia* (Fol. XXXVIII*v*.) mit einer Entschuldigung für seinen geringen musikalischen Wert ein zweistimmiges Beispiel zum Übertragen in die Tabulatur.

3) In Donis, »*Trattati di Musica*«, Herausgegeben von Gori, Florenz 1763 II, S. 258. Deutsche Übersetzung von della Valles Traktat von Chrysander in Allg. mus. Zeitung, Leipzig 1868, Nr. 49—52. Vgl. auch Krebs, Dirutas Transilvano, Vierteljahrsschrift VIII (1892), S. 356.

coni (1555—1627) berichtet in seiner Selbstbiographie, daß er zuerst Figural- und Madrigalgesang und dann das Klavier (*Arpichord*) spielen lernte. Später (in Ancona bis 1577) studierte er Laute, Viol di gamba und Kontrapunkt. Besonders hatte er es darauf abgesehen, Tanzstücke (*balli*) spielen zu lernen[1]).

Solche Tanzstücke werden von unsern beiden Spaniern nicht erwähnt. In den spanischen Lautensammlungen kommen zwar Tänze vor, aber nicht in der großen Anzahl, wie wir sie bei den Italienern finden. Bei Cabezon kommen einige Tänze vor (*Pavana italiana, Gallarda milanese*), aber nicht als selbständige Stücke, sondern als Themata für Klaviervariationen. In Italien kannte man schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine Sammlung von Tänzen für Tasteninstrumente[2]). Die früheren handschriftlichen deutschen Orgeltabulaturen enthalten meistens nur Übertragungen von kirchlichen oder weltlichen Vokalwerken und einige freie Preambula. Ganz vereinzelt kommen auch Stücke vor, die direkt als Tänze bezeichnet sind, wie z. B. bei Kotter »Tancz, der schwarcz knab« (Fol. 63), »Der hopp tancz« (Fol. 64*v*.). Des öfteren finden wir einen Spanioler. Auch werden unter den weltlichen Liedern mehrere Tanzlieder sein. Die späteren gedruckten deutschen Tabulaturen, sowie auch spätere Handschriften enthalten neben den Motetten sehr viele Tänze. Was es mit diesen gemischten Sammlungen für eine Bewandtnis hatte, werden wir später sehen, (S. 183).

Wie sich gegenüber dem Unterricht in Italien und Spanien der deutsche Klavierunterricht verhält, davon ist es möglich, uns wenigstens teilweise ein Bild zu machen. Es sind uns nämlich aus einigen Nürnberger Pratrizierfamilien Briefe und Rechnungsbücher erhalten, die manche interessante Aufklärungen auf diesem Gebiete bringen. So z. B. die Briefe eines jungen Patriziersohns Christof Kress (geb. 1541) an seinen Vater[3]). Es wird von diesem Knaben berichtet, daß er nach absolviertem Elementarunterricht im Rechnen und Schreiben im neunten Lebensjahre auf die Lateinschule kam und nebenbei auch bei dem Nürnberger Organisten Paulus Lautensack Musik studierte[4]). Worauf sich dieser Musikunterricht beschränkte, werden wir aus den Briefen selbst sehen. Im Jahre 1555 oder 1556 wird Christof, 14 oder 15 Jahre alt, nach Leipzig

1) Chrysander, »Lodovico Zacconi«, Vierteljahrsschrift X, (1894), S. 534.

2) *Intabolatura nova di varie sorte di Balli da sonare per Arpichordi, Clavicembali, Spinetti & Monachordi, Raccolta di diversi eccellentissimi Autori. Novamente date in luce & per Antonio Gardane con ogni diligentia stampata. Libro Primo. In Venetia 1551.* 26 S. 4° obl. Vgl. Katalog Bologna IV, S. 27.

3) Mitgeteilt von Georg Frhr. von Kress in den »Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg« XI. Heft, (Nürnberg 1895), S. 97 ff.

4) Ebenda, Einleitung S. 98, 99.

zum Studieren geschickt. Er wohnte in dem Hause des Professors Joachim Camerarius, der seine Studien leiten sollte. Dieser gelehrte Herr scheint nicht die Musikliebe der Nürnberger Patrizierfamilie geteilt zu haben; denn er ist dem Christof bei der Anschaffung eines Instrumentes (Clavichord oder Virginal) oder in der Wahl eines Lehrers nicht sehr behilflich, obwohl Vater Kress ihn speziell darum gebeten hat. Ich lasse hier die betreffenden Worte aus den Briefen folgen[1]).

Vater Kress schreibt 1555 oder 1556 an den Professor:

»Und kann E. E. nit pergen, nachdem ich ihm [Christof] gelegener Zeit zu unserm Organisten Paulusen Lautensack geen und uf dem instrument lernen lassen, damit er, do ime die zeit und gelegenheit zugelassen wurde, nit in leichtfertigkeit oder müssiggeen verzeren möchte, were an E. E. mein pit, ime ein virginal oder dergleichen instrument zu haben zu vergünstigen, uf das er sich wie gemelt (doch ohne verhinderung seines studio) üben künte und desselben ufgewendten unkosten nit gar ohne frucht abgieng« (S. 100).

Camerarius antwortet am 24. Februar 1556:

»Des Instruments und musika halber meldung, ist mir gantz gefellig, und sollte E. E. sune in seiner bei mir wonung auch darzu angehalten werden, dann ich solch Uebung für guth, nütze, und ehrlich halte« (S. 102).

Trotz dieser Versicherung bemüht sich aber Camerarius nicht sehr, den Christof in seinen musikalischen Studien zu fördern. Der Junge schreibt öfters an den Vater über die Verzögerung in der Wiederaufnahme des Unterrichts.

28. Apr. 1556. »Des instruments halben las ich dich wissen, dass sihe hie tewr sindt, doch hoff ich in kurzen stunden eins zu bekommen, dan man hat ir jetzund auf dem marckt fil fail. Auch so hab ich mich erkundigt das ein organist nicht minder dan im monat ein taller oder vielleicht mer nimbt. Derhalben wan du wider schreibst, wolst michs wissen lassen ob ich weiter zu einem gen sol oder nicht« (S. 111).

6. Mai 1556. »... ich fueg dir zuwissen, das ich ein ziemlich guts instrument bekommen hab, aber nicht mehr dan umb acht taller, das hat mir der Pfintzing bezahlt, damit das ich nur eins bekomme, und das ichs nicht vergess, dan meines herrn halben het ich lancksam eines bekommen, dan ich vermerck wol, das er mir nit gern so vil gelts auf einmal geb, und ich hab das instrument allhie bei eim organisten gehabt, der hat mirs recht bezogen, der sagt, es sei seins gelts wohl werth und sei nicht zu deur und ist ungeverlich ein wenig grosser weder das daheim« (S. 112).

22. Mai 1556. »So hab ich meinem herrn von wegen der lernung auf dem instrument gefragt, wie das du mich gern noch 1 jar wolst darauf lernen lassen, so ser es mich an meiner lernung nicht verhindert« (S. 112).

1) Die Seitenangaben beziehen sich auf die zitierte Veröffentlichung.

Mehrmals spricht sich noch Christof seinem Vater gegenüber über die Verzögerung des Unterrichts aus und bittet ihn, den Herrn Professor nochmals daran zu erinnern. Mittlerweile will er sich selber weiter helfen und setzt sich zu diesem Zwecke durch den Vater mit seinem alten Lehrer in Nürnberg in Verbindung.

9. Aug. 1556. »Grues mir auch den Paulus Lautensack und bit in von meinetwegen das er ein, zwei stücklein auf das instrument schick, die ich ein weil lern, bis ich hie anfang, und das er mirs deutlich aussetzt, damit ich alsdebesser lernen kann. Sonderlich aber wolt ich gern das *Le contant* haben« (S. 115).

Hier haben wir eine bestimmte Äußerung über den Übungsstoff des jungen Nürnbergers; denn das »*Le contant*« wird kaum etwas anders sein als die französische Chanson »*Le content est riche*«. Eine Klavierbearbeitung dieses Liedes erschien schon 1530 in der Klaviersammlung von Attaingnant (siehe Musikbeispiele S. 260) und daß es speziell von dem deutschen Studenten von seinem früheren Lehrer erbeten wird, ist ein Beweis für die Beliebtheit und die Verbreitung des Liedes[1]).

Christof erhält das Stück, muß sich aber noch weiter alleine helfen; denn Professor Camerarius kümmert sich nicht um die Sache.

14. Sept. 1556. »Das liedt vom Paulus Lautensack hab ich empfangen und kan mich also wol daraus verrichten, und ist mein bit an dich, du wolest in weiter ansprechen, das er mir etwas guts schickh und also wie das vorig aussetz« (S. 116).

Endlich wendet sich der Vater an die Frau Camarius mit der Bitte, die Wahl eines Lehrers zu übernehmen. Inzwischen aber läßt sich Christof noch weitere Stücke von Lautensack schicken.

13. Oct. 1556. »Lieber Vater, ich fueg dir zuwissen, das ich auf dein schreiben und bevelh bei meiner frawen jetzund wir [werde] anheben auff dem instrument zu lernen. Was er [der Organist] aber das Monat von mir nemen wil, das kan ich dir nicht zuwissen tun. Aber ich neben meines herrn son auf bevelh meines herrn woln aufs nechst mit im handeln, was er nemen wöll, und dir dasselbig auff das erst zuschreiben« (S. 117).

20. Oct. 1556. »Weiter fueg ich dir zuwissen, das ich hab angefangen zulernen bei eim organisten, der hat sich erpoten, was im ein anderer geb, das sol mir auch widerfarn« (S. 119).

14. Dec. 1556. ». . . fueg dir aber zuwissen das ich allhie bei einem organisten lern, an dem ich noch kein mangel hab, sondern mich fleissig und

1) Gedruckt wurde der Vokalsatz in dem »*Primo Libro de le Canzoni Franzese nuovamente stampate, et per Andrea Antigo intagliate, & con diligentia corrette. Apud Octavianum Scotum* [Venedig] 1535«, von dem mir nur der Alt und der Baß auf der Münchener Bibliothek bekannt sind.

treulich des tags eine halbe stunde unterweist. Was aber den lohn bedrifft, weis ich nicht, was man im geben soll, hat gleichwol meines herren sun gesagt, wol mich eim andern gleichhalten und von mir was billich und recht sei, nemen (S. 119).

Am 3. Juli 1557 schreibt Christof auf Veranlassung seines Leipziger Lehrers an den Vater und bittet, durch Lautensack, Saiten besorgen zu lassen,

»mir eine gattung und dem organisten eine, jeder seiten und gattung 2 roln wie sie dan zum instrument gehörn« (S. 121).

Erst nachdem Christof beinahe ein ganzes Jahr von dem Leipziger Organisten unterrichtet worden ist, wird die Frage des Honorars definitiv erledigt.

18. Sept. 1557. »Nachdem ich bei dem hiesigen organisten ein jar zulernen angefangen und dasselbig bis an 6 wochen verlaufen ist, so fueg ich dir zuwissen das er das monat 1 taler haben wil. Wiewol es vil gelts ist, aber jedoch mus ich bekennen, das er mich fleissig und treulich dafür gelernet und unterwiesen hat, versich mich auch gentzlich, es sol nicht ubel angelegt sein. Dieweil ich also weiter keines lermeisters auf dem instrument (doch den Paulus Lautensack ausgenommen) bedarf und mich also nun selbs darein schicken kan und wil, so ist mein gantz freuntlich bit an dich, dieweil jetzund sunst bei meiner frawen auf dem markt vil ausgebens ist, so mocht es meiner frawen also vil gelts auf einmal beschwerlich sein, bit derhalben, du wollest so wol thun und das gelt einem kaufman, nemblich dem Strauben, deinem hausherrn, welcher auf den markt auch herein zeucht, oder sunst einem, mit dem du bekannt bist, zustehen, das ich dasselbig allhie empfange. Ich bin auch von einem studenten oder 2, die organisten sindt, die mich haben hören schlagen, und gesagt, das mir nichts fel weder das ich nicht singen kun, vermant worden dass ich dasselbig lernen wöll, welches mir zu grossem nutz geraichen werdt, hab derhalben mit einem wolgelerten studenten, der auch wol singen kan, welchen mein herr Camerarius heur an eines knechts stat angenomen, geret, welcher mir solchs zulernen gesagt und verhoff auch dasselbig mit Gottes hilf, an meiner studien verhindernuss, in 6 oder 8 wochen zulernen (dan es nichts sonderlichs schwer ist) und wil alsdan so ich singen kann, den Paulus Lautensack zuhilff nemen, ime darumb schreiben und selber lernen aussetzen und schlagen, was mir gefelt« (S. 123).

Näheres über das Leipziger Studium Kress' lernen wir aus den Briefen nicht. Als aber Christof später nach Bologna geht, berichtet er auch über Einzelnes, das nicht ohne Interesse für uns ist, indem es über die Verhältnisse Aufschluß gibt, unter denen die deutschen Studenten, die nicht speziell Musik studierten, in Italien ihre Liebhaberei verfolgten. Auf der Reise schickt er noch (8. Sept. 1559) einen Gruß an Lautensack und schreibt dann in einem seiner ersten Briefe aus Bologna.

30. Okt. 1559. »Diser Zeit hab ich zukauffen kein instrument kunnen bekummen, ist mir aber ein zimlich guts gelihen worden darum ich alle monat 2 oder 3 patzen geben soll, wil dasselbig ein zeit lang brauchen, dan solt ich mirs kaufen, so sind sie theur und kunts einmal um solchs geldt nicht wieder anwenden« (S. 145).

Später bestellt sich Christof für dieses geliehene Instrument Saiten aus Nürnberg, macht aber dann die Bestellung rückgängig, weil er so viel er braucht, von dem Instrumentenleiher bekommen kann und weil solche Sendungen in Venedig oft verloren gehen (S. 151). Vater Kress hält den nunmehr neunzehnjährigen Sohn immer noch zum fleißigen Üben auf dem Instrument an. Seine andern Studien aber scheinen ihn mehr in Anspruch zu nehmen, und wir hören nicht mehr so viel von der Musik. Nur noch einmal in dem letzten Brief aus Bologna wird die Musik erwähnt und zwar als Beschäftigung während einer unangenehmen heißen Zeit.

24. Aug. 1560. »Sunst sthat mein fach in zimlichen wesen, hat mich die hitz ein zeit lang wass verhindert, dass ich schier gar nichts ausrichten kunnen, soll jetzund hinfortan widerum hereingebracht werden. Hab die Zeit die musica sampt andern exercitiis getriben« (S. 171).

Diese Briefe des jungen Nürnbergers geben nach manchen Richtungen hin ein sehr interessantes Bild. Die wichtigsten Züge, die wir ihm entnehmen, belehren uns z. B. über die Unterrichtsjahre. Der Unterricht fing im neunten Lebensjahr an und dauerte durch die Leipziger Studienjahre bis 1559, also ungefähr zehn Jahre. Christof schreibt, als ob er bis dahin genug gelernt haben wollte, um sich ohne Meister weiter helfen zu können. Die italienischen Briefe erwähnen auch keinen Lehrmeister in Bologna. Über das Lehrmaterial und die Übungen erhalten wir keine Nachricht außer der Erwähnung der französischen Chanson »*Le Content*«. Es wird wohl zum größten Teil aus solchen abgesetzten Liedern bestanden haben. In dem täglichen Unterricht (bei Kress täglich eine halbe Stunde) kommt die deutsche Anschauung der des Spaniers Bermudo entgegen. Merkwürdig und bezeichnend für die ganze deutsche Klavierübung jener Zeit ist die Tatsache, daß Christof Kress für sein Klavierspiel keinerlei allgemeine musikalische Vorbildung hatte. Er scheint das Klavierspiel ganz mechanisch gelernt zu haben. Während der Leipziger Jahre muß ihm noch sein Lehrer alle Stücke deutlich in die Tabulatur übertragen. Erst gegen Ende des Leipziger Aufenthaltes läßt er sich von Komilitonen überreden, das Singen, d. i. die Notenkenntnis und die allgemeinen Grundlagen der Musik, zu lernen, damit er in Zukunft Stücke für sich selbst übertragen könne. Wir werden sehen, daß noch bis in das 17. Jahrhundert diese allgemeine musikalische Bildung den deutschen Organisten fehlte und daß die Mängel ihnen gerade in der Ausübung der Kunst

des Generalbaßspieles Schwierigkeiten machten. So erklären sich die in den deutschen Lehrbüchern, wie Virdung und Agricola, immer wiederkehrenden mechanischen Regeln für die Absetzung eines Stückes in die Orgel- oder Lautentabulatur. Das auf der Kenntnis der Kompositionslehre beruhende freie Fantasiaspielen, wie wir es bei unsern Spaniern kennen lernten, die es für jeden gebildeten Spieler als Notwendigkeit betrachteten, war in Deutschland nicht unbekannt, schien aber für etwas Esoterisches zu gelten. Virdung (Mus. get. Fol. D IV*v.*) äußert sich einmal darüber:

»So du aber vor hin ein wenig application der finger hattest / so getraw ich dich wol daruff zu lernen / durch die tabulatur was vor hin gesetzt ist / zu disem mal / Aber das contrapunckt zu lernen / uñ ad placitum hin zu spielen uff kor gesang oder sunst das wil ich in dem andern buch für geben«.

Das »ander buch« ist aber bekanntlich nie erschienen oder wenigstens bis jetzt nicht gefunden worden. Es sollte eine ausführliche Musiklehre enthalten, von dem das im Druck erschienene Werk nur ein Auszug war. Diesem Mangel an allgemeiner musikalischer Bildung ist auch wohl die manchmal recht geschmacklose Herrichtung der Übertragung eines Werkes bei den deutschen Koloristen zuzuschreiben.

Beide Lehrer des Christof waren Organisten. Von dem Nürnberger Lautensack wenigstens wissen wir, daß er auch das Amt eines Kirchenorganisten an St. Sebald bekleidete[1]). Der Leipziger, dessen Namen wir nicht erfahren, war aber wohl auch Kirchenorganist. Das Instrument, auf dem Christof spielen lernte, war ein besaitetes Tasteninstrument. Von der Orgel ist niemals die Rede. Christofs Vater schreibt einmal von einem Virginal. Wir werden aber in dem Falle eines etwas jüngeren Mitbürgers des Christof sehen, daß das übliche Instrument das Clavichord war, und es wird wohl auch ein Clavichord gewesen sein, auf dem Christof meistenteils spielte. Ob die zwei Studenten, deren Urteil über sein Spiel Christof dem Vater mitteilt und die er Organisten nennt, wirkliche Orgelspieler waren, oder, wie er selber, gebildete Dilettanten auf dem Klavier, steht nicht fest. Jedenfalls beweist es uns, daß man einen strengen Unterschied zwischen Orgel- und Klavierspieler nicht machte. Bezeichnend für den jungen Patrizier, dem es an Geld nicht fehlte, ist die Mühe, die er sich gibt, ein gutes Instrument in Leipzig anzuschaffen, und es seinem Leipziger Lehrer zur Begutachtung und Besaitung ins Haus zu tragen obwohl er zu Hause schon eins hatte.

Es darf nicht vergessen werden, daß Kress' Ausbildung nicht die eines Fachmusikers, sondern nur die eines Dilettanten war, eine Tatsache,

1) Vgl. Adolf Sandbergers Einleitung zu Band V der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland. Zweite Folge. (Bayern).

die in dem Vergleich mit den früher erwähnten Italienern della Valle und Zacconi, die Mängel der deutschen Bildung ein wenig entschuldigt, obwohl wir bei Sancta Maria und Bermudo gesehen haben, daß sie ihre Forderungen von einer gründlichen Vorbildung ganz allgemein aufstellten und daß Bermudo geradezu mit Verachtung von den bloßen Tabulaturspielern spricht. Es ist schade, daß wir über die musikalische Tätigkeit während Christofs italienischem Aufenthalt so wenig erfahren. Es wäre durchaus wichtig gewesen zu wissen, welche neue Standpunkte er da hat einnehmen müssen und welche Einflüsse auf ihn einwirkten.

Manches, was wir über die musikalische Erziehung der Nürnberger Patriziersöhne in Kress' Briefen lesen, findet seine Bestätigung in den Rechnungsbüchern eines zweiten Nürnberger Bürgers, Paul Behaim[1]). Einer seiner Söhne, gleichfalls Paulus genannt, wurde am 8. Okt. 1557 geboren[2]). Am 31. März 1562 wird er zum ersten Mal zu einem Schulmeister geführt (S. 123). Aus dem Jahre 1567, als der kleine Behaim zehn Jahr alt war, haben wir folgende Notiz in des Vaters Rechnungsbücher:

»a di 9 november hab ich mein Paulus zum organist lassen gen, sol in auf dem Klafficordia lernen schlagen und soll ich im alle 4 wochen 1 fl. zu lernen bezalen, dem Paulus Lautensack, hab ich im auf die hant zalt — — 1 fl.« (S. 129).

Das Haus Behaim scheint um diese Zeit (1568) kein Clavichord besessen zu haben, obwohl früher (1554) der ältere Behaim diese Eintragung in seine Bücher gemacht hatte:

» a di 6 jenner zalt eim maler von eim Klafficordia zu malen, ist gar klein mit meinem wappen, thut 2 thaler, — 2 fl 2 ℳ 12 ß mer zalt für das klafficordi im anfang thut $2^1/_2$ thaler — — — 2 fl 7 ℳ 6 ß« (S. 75).

Wir lesen aber 1568

»Verert dem Lautensack, er sein Clafficordia dem Paulus gelihen — — — 4 ℳ 24 ß« (S. 129).

und weiter in demselben Jahr

»A di den 12 jenner zalt dem Bonifazius Nottle für ein Clafficordia darauf mein Paulus lernen soll cost 2 fl« (S. 132).

Der Paulus Lautensack, der hier als Lehrer des jungen Behaims genannt wird, soll der Sohn desjenigen sein, der Christof Kress im Klavier-

1) Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft VII, Nürnberg 1892. »Aus Paulus Behaims Rechnungsbüchern«. Mitgeteilt von J. Kamann. Diese Briefe hat schon Ad. Sandberger in seinem Vorwort zu dem V. Band der Denkmäler der Tonkunst in Deutschland benutzt. Zweite Folge (Bayern). Die Seitenangaben beziehen sich auf Kamanns Veröffentlichung.

2) Vgl. Biedermann, Geschlechtsregister, Tab. VII und VIII.

spiel unterrichtete[1]). Er scheint vor dem Jahr 1571 gestorben oder von Nürnberg weggegangen zu sein; denn der kleine Behaim hat in diesem Jahre einen anderen Lehrer.

»A di den 11 november [1571] zalt ich Jorg vom Hof wegen das er dem Paulus auf dem isterament lert, 1 fl« (S. 132).

und weiter

»A di primo jenner verert ich dem Jorg vom Hof zum neien jar, von wegen das er fleis mit dem Paulusen haben soll — — 4 ℳ 6 ß« (S. 132).

Bald darauf am 21. April 1572 (S. 133) geht auch der junge Behaim, $14^1/_2$ Jahre alt, nach Leipzig. Dort setzt er seine Musikübungen weiter fort; denn am 26. Juli erhält der Vater von ihm einen Brief, in dem er ihm mitteilt, daß er 10 fl. geborgt und 3 davon für ein »isterement« gegeben habe (S. 134). Der weitere Studiengang wird wohl wie der des Christof Kress verlaufen sein. Wie Kress nach Bologna, so ging Behaim später (1575) nach Padua, wo er bis 1578 blieb[2]).

Ob es bei Paulus Behaim mit der musikalischen Bildung im allgemeinen so schlecht bestellt war wie bei Christof Kress, wissen wir nicht. Auf das Gegenteil könnte man vielleicht schließen, wenn man im Jahre 1567, also in demselben Jahre als Paulus seinen Klavierunterricht begann, liest:

»1 gesangpüchlein für mein Paulus 6 ℳ 9 ß« (S. 129).

Jedenfalls liefern die Briefe dieser beiden jungen Nürnberger ein nicht schlechtes Zeugnis für die Hochachtung, in der das Klavierspiel bei den wohlhabenden Nürnberger Familien stand. Auf des älteren Behaims Verhältnis zu dem Organisten Lautensack und auf die Musikliebe der Nürnberger und Augsburger Patrizier werden wir später wieder zurückkommen. (Vgl. S. 152, 186 dieser Arbeit.)

Nach diesem Vergleich zwischen dem Klavierunterricht in Deutschland und in Italien und Spanien möchte ich gerade für die beiden letzteren Länder die Frage aufwerfen, in welcher Form der Stoff dem Schüler und dem Spieler überhaupt vorgelegt wurde. Durch das Zurückgreifen auf die Vokalmusik oder genauer ausgedrückt, auf polyphone Stücke, die zu

1) Vgl. »Mitteilungen des Ver. f. Gesch. d. St. Nürnberg« VII. S. 59, Anmerkung 2 und Sandberger, Denkmäler der Tonkunst in Bayern V, S. XVI, XVII.

2) »Briefe eines Leipziger Studenten [Paul Behaim] aus den Jahren 1572—74« (Herausgegeben von Dr. W. Loose. Beilage zum Jahresbericht der Realschule zu Meißen 1880, Programm Nr. 480) enthalten nichts über die musikalische Betätigung Behaims in Leipzig. »Paul Behaims Briefe aus Leipzig und Padua« veröffentlicht von W. Loose, (Gratulationsprogramm der Realschule und des Progymnasiums in Meißen 1879) waren mir nicht zugänglich.

einem Text komponiert waren, wurde ja dem Instrumentalisten ein enormes Material zur Verfügung gestellt. Aber dem, der mit der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts und der früheren Zeiten vertraut ist, werden gleich einige Schwierigkeiten auffallen. Die gedruckte Vokalmusik ist uns ja meistenteils nur in einzelnen Stimmbüchern erhalten. Wo sie nicht in solchen einzelnen Heften, von denen jeder Sänger oder jede Stimme ihr eigenes Heft vor sich hatte, vorliegt, da wurde sie in der älteren Chorbuchform veröffentlicht. Das heißt, die Stimmen wurden alle nur in ein Buch gedruckt, nicht etwa in mehreren zusammengehörigen parallellaufenden Liniensystemen, eins unter dem anderen wie in den modernen Partituren, sondern jede einzelne Stimme für sich allein dastehend und in dieser Weise eine nach der andern über die Seite oder über die beiden Seiten des aufgeschlagenen Buches verteilt. In dieser Form konnte das Buch auf einem Pulte vor die Sänger hingestellt werden, so daß es alle sehen und jeder seine Stimme davon absingen konnte. Zu diesem Zwecke wurden auch diese Bücher häufig in sehr großem Folioformat gedruckt. Dieselbe Anordnung der Stimmen war auch in den handschriftlichen Notenbüchern vor dem 16. Jahrhundert und noch während des 16. Jahrhunderts gebräuchlich.

Was sollte nun der Organist oder der Klavierspieler mit solchen Werken anfangen? Die erstaunliche Antwort auf die Frage lautet: »Er sollte sie spielen«. So unmöglich das uns heute auch erscheinen mag, Bermudo bezeugt klar und ohne Zweifel, daß es nicht nur möglich war, sondern daß es von jedem guten Spieler verlangt wurde. Bermudo erwähnt drei Arten, von Noten zu spielen (S. 20). Für Dilettanten oder musikunkundige Spieler schlägt er die mechanische Ziffern- oder Buchstabentabulatur vor, die wir speziell in Deutschland kennen. Für den etwas weiter gebildeten Musiker bevorzugt er eine mit Taktstrichen versehene Partitur gleich unseren modernen. Das beste aber ist das direkte Abspielen von dem gewöhnlichen Notenbuch (*libro de canto de organo*). Aus der Schwierigkeit dieser Methode macht Bermudo kein Hehl. Es erfordert die größte Aufmerksamkeit, alle Stimmen genau zu verfolgen. Auch die Stücke, die Bermudo gibt, von ihm speziell zum Spielen komponiert, sind in dieser Chorbuchanordnung gedruckt. Sancta Maria macht es dem Spieler etwas leichter, indem er die Beispiele meistenteils auf parallellaufenden Systemen, eine Stimme direkt unter der anderen, aber ohne Taktstrich und ohne Rücksicht auf die zusammengehörenden Noten aufzeichnet. Dabei sei auch erwähnt, daß Sancta Maria in dem Kapitel über das Absetzen von Mensuralmusik auf das Monochord (*Cap. XX. »De avisos breves y faciles para poner obras de canto de organo en el Monachordo«*. Vgl. S. 45 f.) kein Wort über irgend eine Art Tabulatur verliert. Im Gegenteil, seine Anweisung, die Noten

genau Takt für Takt ins Auge zu fassen, und daß nie in irgend einer Stimme eine Note aus dem nächsten Takt genommen werde, bis alle andern Stimmen zu dem betreffenden Taktschluß gekommen sind, würde viel eher auf ein direktes Abspielen der Stimmen passen als auf ein Intavolieren, zumal für den Anfänger das Zusammenfassen nach Halbtakten als leichter erklärt wird als die Ganztaktmethode. Daß aber im allgemeinen auf die Fähigkeit, solche einzeln gedruckte Stimmen zu lesen und im Zusammenhang aufzufassen, in dieser Zeit gerechnet wurde, läßt sich schon daraus vermuten, daß in den theoretischen Lehrbüchern fast nie eine partiturähnliche Anordnung der Beispiele vorkommt, sondern alle Stimmen einzeln für sich gedruckt werden.

Auf diesem Punkt werden wir noch in dem Abschnitt über das Partiturwesen und dem Ursprung des Basso-continuo zurückkommen. Das hier Gesagte soll eine Erklärung bieten für die hohen Anforderungen, die an den Organisten und Klavierspieler gestellt wurden und für die lange Zeit, die für das Studium angesetzt wird. Denn es bedarf ohne Zweifel einer langen Übung, um diese Art des Partiturlesens zu beherrschen. Und auch daraus erklären sich zum Teil die Forderungen, daß ein Organist ein guter Theoretiker sein und etwas von der Kompositionslehre verstehen müsse. Denn es würde keine 10 oder 20 Jahre Jahre kosten, um sich nur eine Fingertechnik anzueignen, die alles das leisten könnte, was selbst in den schwierigsten Stücken, die aus dieser Zeit auf uns gekommen sind, verlangt wird. Hierin möchte ich auch den Grund dafür suchen, daß trotz der großen Anzahl von Künstlernamen, die uns bekannt sind und trotz der vielen Nachrichten von ihrer Tätigkeit auf dem Gebiete der Orgelkunst, die Zahl der praktischen Denkmäler, besonders vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, so auffallend klein ist.

Demnach muß man den Begriff »Orgelwerke« für die Zeit vor dem 16. Jahrhundert und noch zum Teil für das 16. Jahrhundert etwas anders fassen, als man es jetzt tut. Wenn man von Orgelwerken aus dieser Zeit spricht, so denkt man zunächst an die wenigen bekannten Stücke in Tabulatur, die beinahe alle an den Fingern aufzuzählen sind. Die ältesten bisher aufgefundenen Stücke dieser Art sind diejenigen, die in dem in der Einleitung (S. 4) schon erwähnten englischen Denkmal aus dem 14. Jahrhundert vorkommen. Das Werk ist nicht als Orgeltabulatur bezeichnet, entspricht aber ganz dem Charakter der Orgelstücke der Frühzeit, wie wir sie zum Teil schon erörtert haben. Es enthält in Wirklichkeit mehrere Stücke zu Texten komponiert, zum Teil in Buchstabentabulatur mit ausgeschriebenen Verzierungen notiert. Aber diese wenigen Stücke sind wohl nicht die einzigen Orgelwerke, die aus dieser Zeit vorhanden sind. Denn nach dem oben Gesagten kann man jedes Stück,

welches in passender Form notiert ist, als Orgelwerk ansehen. Selbstverständlich brauchte es der Organist nicht so einfach und schlicht, wie es da steht, zu spielen; denn wir werden sehen, die Verzierungskunst gehörte auch zum Orgelspiel. Das Orgelspiel war auch nicht auf das Spielen von fertig niedergeschriebenen Stücken beschränkt, denn aus unsern Spaniern geht hervor, daß das Höchste in der Orgelkunst doch das freie Fantasieren war.

Um aber ein Beispiel von der Anwendung dieses erweiterten Begriffes »Orgelspiel« zu geben, möchte ich folgendes anführen. Aus der Florentiner *Biblioteca Medicea Laurenziana* ist uns eine Prachthandschrift aus dem 14. Jahrhundert bekannt, der sogenannte Squarcialupi Codex, worin die Werke älterer italienischer, besonders Florentiner Komponisten enthalten sind. Die meisten Stücke sind zweistimmig, manche drei-, einige einstimmig. Das Werk gehörte dem hochberühmten Florentiner Organisten Antonio Squarcialupi († ca. 1470). Einige Blätter sind in Faksimile von Gandolfi herausgegeben worden[1]). Schon bei diesen wenigen Faksimilien, die in der Florentiner Denkschrift von 1902 mitgeteilt werden, sieht man in den Miniaturen die häufigen Abbildungen eines Portatifs. Der große Ruhm Squarcialupis als Orgelspieler legt den Gedanken nahe, daß er trotz der schwierigen alten Anordnung der Stimmen, dieses Werk doch als Orgelsammlung benutzt hat, zumal es bei einem Blick in die Originalnotation und ihre Übertragungen in dem zweiten und dritten Teil des Wolfschen Werkes über Mensuralnotation[2]) sofort auffallen muß, daß die Stücke ein viel mehr instrumentales als vokales Gepräge zeigen. Die einzelnen Textsilben scheinen zuweilen für außerordentlich lange Melismen zu gelten, die des öfteren durch Pausen unterbrochen sind. Die häufigen Hoquetus-Stellen werden auf dem Tasteninstrument ganz selbstverständlich, während sie für den Vokalstil immer fremd wirken müssen. Riemann hat schon erkannt, daß diese Stücke nicht reine Vokalstücke sind[3]). Er nimmt an, daß sie durch Vokalstimmen mit instrumentaler Begleitung ausgeführt wurden, und sucht nun das instrumentale Element herauszuschälen. Noch einfacher scheint mir die Erklärung, daß es reine Orgelwerke sind. Mit dieser Annahme werden Hoquetus-Stellen (wie z. B. Wolf III, 102, Zeile 3, 147, Zeile 3, 103, Zeile 4—5) musikalisch leicht denkbar und ausführbar, jedenfalls leichter auszuführen als

1) Dreizehn Seiten in Faksimile mit Einleitung von Gandolfi in »*Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*«, Florenz 1902, Tav. VII bis XIX. Näheres über die Handschrift und ihren Inhalt bei Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation«, Leipzig 1904 I, S. 228 ff.

2) Originalgestalt Teil II, S. 61—100. Übertragungen Teil III, S. 92—134.

3) Sammelbände der IMG VII (1906), S. 529 ff. Handbuch der Musikgeschichte I, Teil 2, S. 306 ff., II, Teil 1, S. 18 ff.

mit einzelnen Instrumenten. Damit fällt auch die Notwendigkeit einer Oktavtransposition der Mittelstimme weg, zu der Riemann in seiner Ausgabe für den modernen praktischen Gebrauch greift[1]).

Dazu kommt noch die Tatsache, daß die meisten dieser Stücke mit vielen in kleinen Notenwerten geschriebenen Verzierungen besonders in der Oberstimme versehen sind, die sehr oft den Umspielungen eines Tones bei den deutschen Koloristen des 16. Jahrhunderts zum Verwechseln ähnlich sind. Auffallen muß auch die Eigentümlichkeit, daß in dem Squarcialupi-Codex sowie in einigen verwandten Handschriften[2]) die Stimmen durchgehend auf Systemen von sechs Linien stehen, während man sonst in dieser Zeit sich fast immer des üblichen Fünfliniensystems bediente. Systeme von mehr als fünf Linien sind für die spätere italienische Orgeltabulatur (16. Jahrhundert) bezeichnend, besonders das System von sechs Linien für die rechte Hand. Vergleicht man nun die Stücke des Squarcialupi-Codex und der verwandten Handschriften mit dem ebenfalls bei Wolf (Beispiele Nr. 78) mitgeteilten Probestück aus dem schon erwähnten englischen Denkmal, bei dem man die Ansicht, es sei eine Orgeltabulatur, fast nie beanstandet hat, so fällt einem sofort die Ähnlichkeit in der eigentümlichen Gestalt auf. Wir finden dieselben orgelmäßigen Umspielungen der melodischen Haupttöne besonders in der Oberstimme, dieselben auffallenden Hoquetus-Stellen (Wolf III, S. 195, Zeile 3, S. 198 Zeile 2). Das plötzliche Einschalten eines Extratones, damit der Akkord dreistimmig wird, ist durchaus orgelmäßig. Im übrigen lassen sich auch anderswo Beispiele für solche ausnahmsweise hinzugefügte Töne aufweisen. Wolf führt unter Nr. 36 ein Stück von Dufay aus einem Nürnberger Fragment an. Hier treten auf einmal an verschiedenen Stellen Stimmenspaltungen ein. Besonders bei einigen Stellen, wo sich durch die Spaltung volle vierstimmige Akkorde ergeben in dem dreistimmigen Satz und wo diese Akkorde noch mit Fermaten versehen sind, denkt man leicht an lange Orgelakkorde, die durch die plötzlich eingeschobenen Töne voller klingend werden. In einer Handschrift (London, Brit. Mus. Add. Mss. 29987), die ähnliche Notenformen und Gestalt der Stücke aufweist, wie der Squarcialupi-Codex und die von Wolf auch in dieselbe Klasse wie dieser gestellt wird, kommt die Form vor (Wolf II 107)[3]).

1) Vgl. z. B. aus Riemanns »Hausmusik aus alter Zeit«, Leipzig [1906], Heft I, Nr. 2. Francesco Landinos, »*Per la mie dolce piaga*« mit dem Original in Wolfs Geschichte II, S. 92 oder III, S. 125.

2) Vgl. Wolf, Mensuralnotation I, S. 244, 250, 258.

3) Riemann, Sammelbände der IMG VII (1906), S. 532, Anmerkung 1 macht schon auf andere solche merkwürdige Stellen aufmerksam. Er hält sie auch für Überreste einer Organalmanier. Stellen, wie die Schlußnoten , wie sie oft in Stainers »*Early Bodleian Music*« vorkommen, erinnern an Bermudos Triller nach beiden Seiten der Hauptnote. (Vgl. S. 14).

Wenn man an die Geschichte von dem Orgelwettstreit zwischen Francesco Landino und seinem venetianischen Rivalen Francesco da Pesaro denkt, wenn man die Sammlung von Grabschriften für den Organisten Squarcialupi liest[1]), wenn man erfährt, daß in dem Nachlaß des Lorenzo Maginfico sich vier verschiedene Hausorgeln befanden[2]), wird einem der Gedanke nahe gebracht, daß einerseits diese ganze eigenartige Kunstentwicklung und die Entwicklung ihrer Notation mit der Orgelkunst in direkter Verbindung stehen, und daß anderseits die Sammlungen, in denen uns diese spezielle Musik überliefert ist, auch in der späteren Zeit solchen Virtuosen wie Squarcialupi für die Ausübung ihrer Kunst bei den prunkvollen Hoffestlichkeiten oder bei den schlichteren häuslichen Unterhaltungen als Grundlage dienten, wenn nicht gar als einfaches und spezielles Notenbuch für Orgelstücke. Wenn es sich nachweisen ließe, daß die Mehrzahl der im Squarcialupi-Codex vertretenen Komponisten Organisten waren, wie es von einigen bekannt ist, so wäre es noch wahrscheinlicher, daß wir es hier mit Orgelstücken zu tun haben; und die Verbreitung der mit dem Squarcialupi-Codex verwandten Handschriften, in denen auch zum großen Teil dieselben Komponisten vertreten sind, würde auf die Verbreitung des norditalienischen Orgelspiels hindeuten.

Zwei besondere Schwierigkeiten stehen dieser Annahme, daß wir es bei den auf mehreren Systemen aufgezeichneten Kompositionen mit Orgelstücken zu tun haben, im Wege, die aber doch beseitigt oder wenigstens zum Teil erklärt werden können. Die erste besteht darin, daß die Stücke in Stimmen geschrieben sind. Wie wir gesehen haben, sollte dieses für den tüchtigen Organisten kein Hindernis sein. Aber gerade bei dem Squarcinalupi-Codex, wo die Mehrzahl der Stücke zweistimmig ist und wo überhaupt nie mehr als drei Stimmen zusammenzulesen sind, wäre es dem Organisten nicht allzuschwer geworden, wenn er nur mit den komplizierten Regeln der Mensurierung vertraut war. Allerdings ist bei Stücken, die nicht ganz auf einer Seite oder auf zwei gegenüber stehenden Seiten geschrieben sind, an ein vom-Blatt-spielen nicht zu denken.

Die zweite Schwierigkeit würde darin bestehen, daß den Stücken immer ein Text untergelegt ist. Aber gerade das Mißverhältnis zwischen

1) Vollständig mitgeteilt bei Wolf I, S. 229ff. Fast ohne Ausnahme betonen die verschiedenen Grabschriften, die zur Auswahl geboten wurden, sehr stark das bezaubernde Orgelspiel Squarcialupis. Von irgend einer anderen Tätigkeit als Musiker wird kein Wort verloren.

2) Siehe Nerici, »*Storia della musica in Lucca*«. Nach diesem gehörten die Instrumente dem Lorenzo und nicht dem »Landino Squarcialupi« wie Kornmüller (Haberls Kirchenmus. Jahrbuch 1893, S. 3, Anmerkung 15) mitteilt.

diesem Text und der Musik hatte schon Riemann zu seinen Versuchen geführt, das instrumentale Element von dem Rest zu sondern und den Text mit diesem Rest in Verbindung zu bringen. Der Text ist auch dem englischen Denkmal untergelegt. Die Stücke des Squarcialupi-Codex könnten ebensogut wie dieses Transkriptionen von Vokalstücken für Orgel sein. Wie man den Text bei einem Orgelstück verwenden konnte, davon gibt uns ein Venetianischer Organist, der einige Jahrzehnte nach Squarcialupi lebte, ein interessantes Beispiel. Nicolo Sagudino, Venetianischer Gesandtschaftssekretär in England, schreibt in einem Briefe am 17. Mai 1517 von einem gewissen Dionisio Memo, früher Organist an San Marco in Venedig. Dieser war nach England gekommen. Sein Spiel auf der Orgel oder dem Klavier hatte dem König Heinrich VIII. so gefallen, daß er ihn zu seinem Kaplan machte, um ihn bei sich behalten zu können. In dem angeführten Brief schreibt Sagudino:

»Meister Dionisius hat einen sehr schönen vierstimmigen Gesang componirt und hat ihn betitelt »*Memor esto verbi tui servo tuo perpetuo in quo mihi spem dedisti*«. Diesen sollte er dem König vorspielen, indem er ihm den Text in die Hand gab, durch den man es gut verstehen könnte. Sein Wunsch wird ihm nicht fehlschlagen[1]«.

Die Anekdote erinnert sehr an die ähnliche Geschichte die Glarean von Josquin am Hofe Ludwigs XII. von Frankreich erzählt[2]. Kompositionen für die Orgel, die einen bestimmten Text behandeln, sind ja auch in späteren Zeiten bekannt. Man denke an die Orgel-Magnificats und noch viel mehr an die Choralvariationen der Protestanten.

Die Annahme, daß die Stücke des Squarcialupi-Codex Orgelstücke sind, schließt die Ausführung mit Instrumenten oder mit Instrumenten und Stimmen nicht aus. Sie hilft uns aber zu einer Lösung der rätselhaften Frage von dem oft gerühmten italienischen Orgelspiel des 14. und

---

1) *Dito missier Dionisio à composto uno canto belissimo a quatro, e lo ha intitulato: Memor esto etc. . . Dovealo sonar a questo Maestà e darli le parole; per le qual se pò ben intender il desiderio suo non li mancherà*«. Der Originaltext des ganzen Briefes ist in dem handschriftlichen *Diarium* des venetianischen Staatsmannes Marino Sanuto erhalten, welches sich über die Jahre 1496—1533 erstreckt. Das ganze Diarium erschien 1879—92 im Neudruck. Es enthält hier und da auch musikalische Notizen, die bisher in der Musikgeschichte kaum benutzt worden sind. Einige Briefe des Gesandschaftssekretärs Sagudino sowie auch sehr viele des Gesandten Giustiniani hat Marino wörtlich oder im Auszuge in sein *Diarium* aufgenommen. Diese berücksichtigt auch Rawdon Brown in seiner englischen Ausgabe der Dienstbriefe Giustinianis »*Four Years at the Court of Henry VIII*«. 2 Bände, London 1854. Vgl. auch Nagel, »Annalen der englischen Hofmusik«. Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte, Band 26, Leipzig 1894, S. 3 und 4. Über Memos Tätigkeit am englischen Hofe siehe S. 150 dieser Arbeit.

2) Siehe Ambros, Geschichte III, 3. Aufl., S. 204.

15. Jahrhunderts und bietet uns eine Erklärung für die Stileigentümlichkeiten der sogenannten Florentiner Madrigalistenschule. Selbst den Gebrauch der Namen Ballata, Madriale und Caccia, der für diese Schule bezeichnend ist, könnte man mit den Namen Ballo oder Balletto, Canzona und Fuga, wie sie in der italienischen Orgel- und Klaviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts angewendet werden, vergleichen.

Wir haben also, um zu unserem jungen Orgelschüler zurückzukehren, gesehen, daß es dem, der es zu etwas Ordentlichem bringen wollte, durchaus nicht leicht gemacht wurde. Aber wie Bermudo selbst erwähnt, dem Dilettanten oder dem weniger Strebsamen erlaubte man, sich über die Schwierigkeit des Stimmenablesens durch eine Partitur oder eine Tabulatur hinweg zuhelfen. Es zeugt wieder von der niedrigen musikalischen Stufe, auf der das deutsche Orgelspiel im 15. und 16. Jahrhundert stand, daß man in Deutschland viel früher zu den Buchstabentabulaturen für den allgemeinen Gebrauch gegriffen hat, als in anderen Ländern. Daß die deutschen Organisten ihren ausländischen Kollegen in den nötigen theoretischen Kenntnissen nicht gleich kamen und daß dieser Mißstand noch bis in das 17. Jahrhundert dauerte, bezeugt uns ihr eigener Landsmann, Christoph Demantius, der in der lateinischen Vorrede zu seiner »*Nova Bassi et Cantus Generalis sive Continui Conjunctio* (Freiberg 1619) seine Einrichtung und Erklärung der doppelten Continuo-Stimme als Erleichterung für den Organisten preist, der schwerlich aus dem einfachen Baß die Meinung des Komponisten erraten könnte »*maximè apud Organicines Germaniae, qui raró artem componendi callent*«. Auch Praetorius (*Syntag* III Teil 3, Kap. VI, S. 126) stellt seinen Landsleuten kein besonders gutes Zeugnis aus.

Diese mechanischen Buchstaben-Tabulaturen bildeten bisher das fast ausschließliche Material für die Geschichte des Orgelspiels bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Ebenso mechanisch waren ja auch die Ziffern-Tabulaturen von Venegas (1557) und Cabezon (1578) in Spanien. Dagegen sind die italienischen und die französischen Tabulaturen viel höher zu stellen. Sie nähern sich unserer heutigen Methode, für Tasteninstrumente zu notieren. Man schrieb nämlich im 16. Jahrhundert in den italienischen und französischen Tabulaturen auf zwei Liniensystemen das obere, meistens fünf- oder sechslinig für die Rechte, das untere fünf- bis achtlinig für die Linke. Dabei bewahrte man ziemlich streng die Teilung, so daß man sich klar vorstellen kann, wie die italienischen Organisten die Noten eines polyphonen Satzes auf die beiden Hände verteilten.

Das früheste bekannte Beispiel einer solchen Tabulatur ist nicht italienisch, sondern französisch. Es ist die in Paris 1530 bei Attaingnant erschienene kleine Sammlung »*Tabulature pour le ieu d'orgues, es-*

pinettes et manicordions« in sieben kleinen Büchern, meistenteils verzierte Vokalstücke und einige Tänze und *Préludes* enthaltend[1]). Eine spätere Sammlung aus Frankreich hat sich nur dem Namen nach erhalten. Es ist das »*Premier Livre de tablature d'Espinette*; *Chansons, Madrigales et Galliardes*« von Simon Gorlier, Lyon 1560[2].) Das ist alles, was sich jetzt in Frankreich nachweisen läßt.

Anders verhält es sich mit Italien. So früh wie Attaingnants Sammlung ist allerdings kein derartiges Denkmal in Italien vorhanden. Erst 1540 finden wir die »*Musica nova accommodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici*«. *In Venetia, al segno del Pozzo.* Sie enthält (nach Katalog Bologna IV, 27) Werke von Giulio (Segni) da Modena[3]), Hieronimo da Bologna (*Hieronimo d'Urbino*) und Hieronimo Parabosco[3]).

Darauf folgt

»*Intavolature cioè Recercari Canzoni Hinni Magnificati composti per Hieronimo di Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino. Libro Primo*«. s. l. s. a. [1542][4]).

Dann von demselben Komponisten

»*Intabulatura cioè Misse Hinni Magnificat Libro Secondo*« Venezia 1543.

Ferner

»*Di Hieronimo d'Urbino. Il primo libro de Tabulatura d'Organo dove si contiene tre Messe novamente da Antonio Gardano ristampato & da molte errori emendato.*

Missa apostulorum
Missa dominicalis
Missa de Beata Virgine
Venetia s. a.

---

1) Nähere Beschreibung bei Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, S. 51—52. Ein Stück daraus in der Musikbeilage S. 260.

2) Vgl. Eitner, Quellenlexikon IV, 308.

3) Giulio Segni war 1530—33 Organist an San Marco (Caffi I, 104), Hieronimo da Bologna ist wohl derselbe wie Cavazzoni, dem wir in folgenden Orgeltabulaturen wieder begegnen. Vgl. Katalog Bologna IV, 24. Parabosco war 1551—57 Organist an San Marco (Caffi I, 55, 110).

4) In italienischer Orgeltabulatur oben 6, unten 7 Linien. Über das Datum sowie näheres über das Werk und über das Verhältnis Hieronimos (Cavazzoni) da Bologna zu Marcantonio da Bologna siehe Katalog Bologna IV, 24 ff. Proben aus Cavazzonis und den folgenden Tabulaturen in Torchis, »*Arte musicale in Italia*«, Band III.

Aus diesen Titeln geht hervor, daß schon vor dem Erscheinen der Willaertschen und Buusschen Recercarenwerke die Italiener mit dieser Art Orgelkompositionen, sowie auch mit Hymnenbearbeitungen und mit Orgelübertragungen von Meßsätzen, wie sie in der Attaingnant-Sammlung vorkommen, bekannt waren. Auch die Neudrucke, die Gardano veranstaltete, beweisen, daß Cavazzonis Tätigkeit nicht unbeachtet blieb.

Auf diese Tabulaturen folgt die später ausführlich zu behandelnde Buus Tabulatur (S. 141) und darauf die schon (S. 90, Anm. 2) angeführte Sammlung von Tänzen für Klavier aus dem Jahre 1551[1]). Daß man aber schon lange vor den hier erwähnten Denkmälern in Italien die Orgeltabulatur kannte, geht daraus hervor, daß dem ersten italienischen Notendrucker, Ottaviano Petrucci, schon 1498 ein Privileg erteilt wurde, unter anderem auch für »*Intaboladure d'Organo*«[2]). Orgeltabulaturen aus Petruccis Offizin sind aber nicht bekannt, wenn er überhaupt welche gedruckt hat.

Aus den Niederlanden ist weniger erhalten. Die erste hier gedruckte Orgeltabulatur ist die schon (S. 64) erwähnte niederländische Übersetzung von Virdung, die auch Stücke in Buchstabentabulatur enthält.

Aus diesem Überblick ist ersichtlich, daß man besonders gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts bestrebt war, es dem Orgelschüler, wenn nicht auch dem ausgebildeten Organisten etwas leichter zu machen. Das ist auch sehr erklärlich. Die frühere Zeit hatte es, wie wir bei dem Squarcialupi-Codex und den verwandten Handschriften gesehen haben, meistens mit der Zwei- oder Dreistimmigkeit zu tun; höchstens kommt ein vierstimmiger Satz vor. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts ist man schon zu fünf und sechs Stimmen gekommen, wie z. B. bei Josquin. Dann kommt die Willaert-Zeit, in der die Stimmenzahl durch Einführung der Doppelchöre vermehrt wurde, und bald rechnete man oft mit Chören wie früher mit einzelnen Stimmen. Da schon bei sechs Stimmen der Satz sich meistenteils auf vier- oder fünfstimmige Akkorde reduzieren läßt[3]), wurde dem Organisten viel Mühe gespart durch das Intabulieren. Wie erwähnt, ist die italienische Orgeltabulatur ein Notationssystem, welches unserer heutigen Klavier- und Orgelnotation sehr ähnlich ist. Es hatte gegenüber den Buchstabentabulaturen denselben Nachteil wie die Lautentabulaturen, aber nicht in gleichem Maße. Es wird nämlich, durch diese Art zu intabulieren, besonders bei mehr als drei- oder vierstimmigen Stücken, die Stimmführung verwischt und somit

1) Weitere italienische Orgeltabulaturen siehe Katalog Bologna IV.

2) Vgl. A. Schmid, »Ottaviano dei Petrucci, der Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Typen«, Wien 1845, S. 10.

3) Vgl. die Gabrielische Bearbeitung von Lassos »*Susanne un jour*« in der Musikbeilage S. 264.

dem Spieler die Möglichkeit genommen, die Wirkung der Polyphonie hervorzuheben. Die deutschen Buchstabentabulaturen wahrten wenigstens die Selbständigkeit der Stimmen, und das mag nicht ganz ohne Zusammenhang sein mit der Tatsache, daß sich die deutsche Orgelkunst viel mehr als die der romanischen Länder bis auf den heutigen Tag immer weiter auf dem Wege der strengen Polyphonie ausgebildet hat.

Wir haben nun dem Schüler in der Vokalmusik einen großen Stoff zur Auswahl gegeben. Daran sollte er sich, nach Bermudos Ansicht, vorläufig halten. Bermudo betont nämlich sehr ausdrücklich (S. 13), daß der Schüler sich nicht mit rein instrumentalen Stücken abgeben soll. Er machte zwar eine Ausnahme in dem Fall von Cabezon und einigen andern, die er als gute Klavier- oder Orgelkomponisten bezeichnet, aber die Ansicht, daß der junge Klavierspieler die Lehre vom guten Satz aus den Werken der Meister des polyphonen Stils lernen soll, wird stets betont. Das reine Instrumentalspiel und das freie Fantasieren soll er unterlassen, bis er den polyhonen Stil der Vokalkomponisten mit den Modifikationen, die er auf dem Instrument durch Verzierungen usw. erfährt, völlig beherrscht. Auch Sancta Maria erklärt (S. 45) »das Absetzen von Musikstücken auf das Monochord ist der Quell alles Nutzens und Vorteils für den Spieler«. Noch ein anderer Zeuge, Fuenllana, bestätigt diesen Punkt, indem er für die angehenden Lautenspieler hervorhebt, daß, wer die wahre Musik kennen lernen will, sich fortwährend mit komponierten Werken (im Gegensatz zum Fantasieren) beschäftigen soll [1]).

5. Kapitel.

Unterricht. Einzelne Disziplinen — Takt — Fingersatz — Verzierung — Transposition — Die Fantasie (Recercar).

Daß das Studium und der praktische Unterricht bei den Alten nicht viel anders vor sich gingen, als heutzutage bei uns, dafür bringen uns Bermudo und Sancta Maria die interessantesten Zeugnisse. Es ist mir überhaupt kein anderer Schriftsteller bekannt, der sich über das tägliche Üben und die Stunden bei dem Meister ausspricht, wie es Bermudo (S. 13, 14) und Sancta Maria (S. 48, 53) tun. Die Genauigkeit mit der sie die Einteilung der täglichen Übungszeit in Übungen für die Geläufigkeit und den Fingersatz, Übung neuer Werke, Repetion der schon

1) »*Aunque en esto mi opinion es, que qualquiero que quisiere apprender la musica de veras, siempre se exercite en estudiar, y poner obras compuestas, pues dellas se saca el verdadero fructo*«. *Orphenica Lyra.* Vorwort fol. ÷ V.

studierten, um sie nicht aus dem Gedächtnis zu verlieren, Übungen in der Transposition usw. erklären, ist ein schöner Beweis für ihre praktische Erfahrung als Klavierpädagogen. Dazu kommt noch bei Sancta Maria das Bestreben, den jungen Schüler von vornherein für das Fantasieren zu präparieren. Er soll sich immer erst die einzelnen Stimmen eines neuen Stückes vorsingen, er soll sich die melodiösen Stellen merken und im Gedächtnis halten, um sie später zu verwerten. Die ersten Versuche im freien Spiel sollen Kontrapunkt-Übungen über einen *cantus planus* oder eine Hymne sein. Dabei soll der *cantus planus* in die verschiedenen Stimmen nacheinander verlegt werden. Übungen, wie die eben genannten, findet man in Cabezons Klavierwerk niedergeschrieben; aber meistenteils sind das doch Dinge, die von keinem andern Schriftsteller in dieser Zeit so ausführlich behandelt werden. Die gleiche Ausbildung beider Hände wird der Theorie nach schon dadurch bedingt, daß man die Werke der Meister der Polyphonie auf das Klavier übertrug. Aber die Vorschrift, daß der Schüler sich gleich von Anfang an im Transponieren üben soll (S. 48), mutet uns heute etwas fremd an. Auch Bermudos Vorschlag, daß der Spieler sich in allen Tonarten zurecht finden, aber doch eine Tonart aussuchen soll, die er besonders kultiviert und die ihm als Lieblingstonart dienen soll, scheint ein eigentümlicher Rat für den angehenden Spieler, obwohl wir kein Bedenken tragen, bei den großen Meistern späterer Zeiten die Neigung für bestimmte Tonarten hervorzuheben.

Ich möchte auf einige Punkte, die beim Unterricht berücksichtigt werden, näher eingehen; doch vorerst möchte ich einer Gepflogenheit gedenken, die zur Zeit unserer Spanier schon dem Anscheine nach ausgestorben war. Aus dem Mittelalter wissen wir, daß die Orgelspieler manchmal die Buchstaben auf die Tasten oder auf die hölzernen Plättchen, mittelst deren die Ventile geöffnet wurden, malten, um sie beim Spielen leichter zu erkennen. Schubiger teilt einen anonymen Berner Codex des 10. Jahrhunderts mit, der diese Praxis erwähnt. ». . . *in laminis vero ligneis scribantur alphabeti litterae dupliciter ita A B C D E F G A B C D E F G H*(?), *ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere*« [1]). Unsere Spanier erwähnen davon nichts, aber daß die Gewohnheit noch nicht ganz aus dem Menschengedächtnis entschwunden war, beweist der Italiener Nicola Vicentino. Vicentino wollte gern die Klavierspieler für sein zweimanualiges enharmonisches Klavier, das *Archicembalo*, interessieren. Damit diese aber nicht durch die Schwierigkeit abgeschreckt werden sollten, so viele ungewöhnliche Tasten, wie sie das Vicentinosche Instrument enthielt, zu übersehen, teilt er ihnen mit, daß

1) »Musikalische Spicilegien«, Berlin 1876, S. 83.

»jeder erfahrene Spieler sein Instrument sehr schnell beherrschen lernen könnte; und um das zu erleichtern könnten sie es machen, wie einst die ersten, die anfingen das Orgelspiel zu lernen, taten, welche die Buchstaben der (guidonischen) Hand auf die Tasten schrieben. Das wäre auch für die Unerfahrenen nützlich«[1]).

Unsere Spanier heben beide hervor, daß das Takthalten eines der ersten Übungen sein muß, die den Schüler beschäftigen soll. Über die Weise, in der dieses Takthalten beim Instrumentalspiel durch Bewegungen erlernt werden soll, teilt uns Bermudo nichts mit[2]). Aber Sancta Maria geht ausführlich darauf ein. Er erläutert ganz genau (S. 29, 30), wie der Anfänger das Taktschlagen lernen muß. Bei dem Instrumentalspiel werden die Hände anderswie in Anspruch genommen und da mußte der Spieler den Takt mit dem Fuß treten. Ein ähnliches Treten mit dem Fuß wird von Fuenllana für den Lautenspieler vorgeschrieben[3]). Auch beim Singen wurde zuweilen der Takt mit dem Fuß getreten[4]). Erst bei der Beschäftigung mit der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts und zwar bei Instrumenten, worauf ein polyphones Spiel möglich war, wird man gewahr, wie genau es die Alten mit dem Takt nahmen. Es herrscht, weil in den Stimmbüchern des 16. Jahrhunderts nie Taktstriche vorkommen, die Ansicht, daß die Alten sich wenig um die Takteinteilung kümmerten. Aber so lange der Sänger nur seiner eigenen Stimme zu folgen hatte, brauchte er keine Taktstriche. Die Takteinteilung sollte ihm ohne dieses äußerliche Mittel klar sein. Theoretiker wie Vicentino und Zarlino rechnen mit einer solchen Kenntnis, wenn sie in ihren Lehren über die Einsätze eines fugierten Themas auf gutem oder schlechten Taktteil oder bei der Auflösung einer Dissonanz, von »*battere*«, »*depositione*«, »*positione*« und »*levatione*« reden.

---

1) *L'Antica Musica.* Rom 1555 *Lib. V, cap. 9, fol. 106.* »... *ogni prattico sonatore presto pigliera la prattica del nostro stromento, & per facilita si potra far come gia fecero li primi che incominciorno a imparare a sonare l'organo, che notavano le lettere della mano sopra i tasti, et per li non prattici saranno utili.*

2) In dem Lib. I, cap. 19, fol. 17*v*, seiner *Declaracion* 1555 »*De algunos avisos para los que rigen el choro*« erwähnt Bermudo das Taktschlagen mit einem Stock. Dasselbe schon in der Ausgabe 1549, fol. 137.

3) Orphenica Lyra fol. † VIII »... *el compas es una manera di movimiento que con il pie y mana se haze: dentro del qual siendo apriena o a espacio se incluze un compas que en distancia de golpe a golpe consiste*«.

4) Pierre Davantes dit Antesignanus. »*Nouvelle et facile methode pour chanter*« s. l. 1560. »*Par mesure, on entend un certain touchement ou tact qui se fait par un esgual abbaissement et eflevation de la main ou du pied, et qu'on remue ainsi esgualement et avec proportion en chantant, à fin de s'arrêter sur les aucunes voix autant de temps qu'on demeure à baisser la dit main ou pied, pour fraper ou toucher à quelque chose, et à lever, qui est une mesure entiere et sur les la moitié de ce temps là qui est comprise par un seul baisser ou on seul lever*«. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte I, S. 168.

Die Instrumentalisten oder wenigstens die Lauten-, Klavier- und Orgelspieler heben, sobald sie sich irgend ein Stück für ihre Instrumente einrichteten, diese Takteinteilung durch Taktstriche oder durch große Zwischenräume deutlich hervor. Bermudo (S. 20, 21) erlaubt es dem weniger geübten Klavierspieler sich eine Partitur oder eine Tabulatur mit Taktstrichen einzurichten. Die italienischen oder französischen Orgeltabulaturen sind fast ohne Ausnahme mit regelmäßigen Taktstrichen versehen. Bei den Lautentabulaturen gibt es mehr Ausnahmen. Eine sehr interessante bietet eine kleine Sammlung, die 1529 bei Attaingnant in Paris erschienen ist[1]). Sie enthält eine Anzahl *Chansons*, deren jeder in zwei Fassungen gegeben ist, einmal ist die Melodie in Mensuralnoten mit Text über den Lautensatz gestellt, wie in den spanischen Lautenliedern, wobei die Laute die übrigen Stimmen hat, das andere Mal für Laute allein. Die Sätze für Laute allein haben keine regelmäßigen Taktstriche. Wo aber die Melodie darüber gedruckt ist, sind Melodie und Lautenpart mit regelmäßigen Taktstrichen versehen. Die deutschen Buchstabentabulaturen des 16. Jahrhunderts sind sehr sorgfältig durch Zwischenräume in Takte eingeteilt[2]). Die Beispiele bei Virdung (1511) und Agricola (1529) sind alle mit Taktstrichen versehen. Dem Sänger, der aus dieser einzelnen Stimme sang, war diese regelmäßige Takteinteilung ebenso bewußt, wie dem Spieler. Bloß bei seiner einzelnen Stimme brauchte er das äußerliche Zeichen nicht vor Augen zu haben. Er konnte somit den Wortakzent des Textes ungestört daneben befolgen. Die Gefahr, die uns bei modernen Aufführungen der alten Vokalkompositionen bedroht, liegt nicht darin, daß wir die Takte regelmäßig teilen, sondern darin, daß wir den Taktstrich als Akzentstrich auffassen[3]). Das taten die Alten nicht. Im Gegenteil, bei Sancta Maria (S. 29) wird direkt betont, daß die beiden

1) *Tres breve et familiere introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes a jour toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz avec la maniere d'accorder le dict Lutz. Ensemble XXXIX chansons dont la plus part di celles sont en deux sortes cest assavoir a deux parties & la musique. Et a troys sans la musique.* Paris 1529. Exemplar auf der Kgl. Bibl. Berlin. Die darin enthaltenen *Chansons* sind französische Parallelerscheinungen zu den Lautenbearbeitungen der spanischen *Villancicos* wie diejenigen von Juan Vazquez (S. 86).

2) Wohin die Nichtbeachtung dieses Prinzips in modernen Übertragungen führt, sieht man in einem Beispiel aus Klebers Tabulatur, welches Eitner in seiner Arbeit über das Buxheimer Orgelbuch (Beilage zu M. f. M. Jahrg. 19—20, S. 96, Takt 14ff.) bringt. Kleber teilt bei einem Taktwechsel vom geraden zum ungeraden Takt die neuen Takte sehr deutlich als dreiteilig. Eitner übersieht dieses und überträgt alles noch im geraden Takt, wodurch der rhythmische Bau der Stelle vollständig verwischt wird.

3) Auf eine etwas ähnliche gefährliche Auffassung des Taktstriches bei Phrasierungsbezeichnungen in der modernen Musik hat Riemann hingewiesen. Praeludien und Studien I. Frankfurt a/M. s. a. [1895] S. 71.

Schläge, die auf jeden Takt kommen, durchaus gleich sein müssen und nicht einer stärker oder heftiger als der andere.

Nach dem Erlernen des Taktes mußte sich der Schüler mit Fragen der Handhaltung und des Fingersatzes beschäftigen. Was die Handhaltung und den Anschlag betrifft, so läßt sich aus dieser Zeit, glaube ich, keine Parallele finden, die der schönen Beschreibung Sancta Marias (S. 30—33) zur Seite zu stellen wäre. So klar, so einleuchtend ist sie, daß es überhaupt keiner Abbildung bedarf, um eine bessere Vorstellung davon zu geben. Ich möchte diese Worte Sancta Marias direkt neben diejenigen Phil. Em. Bachs stellen, der in seinem »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen« ganz ähnlich die Frage »von den gebogenen Fingern und schlaffen Nerven« und der »Elastizität« behandelt[1]). Der einzige, der aus dem 16. Jahrhundert auf diesem Gebiete in Betracht kommt, ist Diruta[2]). Aber was hat nicht Sancta Maria dem Diruta vorausgenommen! Und wie viel tiefer er in das Wesen der Fingerstellung und der Haltung der Handfläche und ihren Einfluß auf das klare Spiel eindringt! Es ist wahr, Diruta scheint der erste zu sein, der den Unterschied zwischen der Klavier- und der Orgeltechnik genauer präzisiert. Aber wie wir schon gesehen haben, den Tanzspielern, auf die es hier bei Diruta ankommt, wurde in Spanien, selbst im Lautenspiel, weniger Beachtung geschenkt, als in anderen Ländern. Aber von dem sonstigen Scharfsinn und der praktischen Beobachtung, die dem Diruta nachgerühmt werden, ist ein großer Teil für Sancta Maria in Anspruch zu nehmen. Wenn außerdem die Studien Sancta Marias auf dem Gebiete der Theorie des Klavierspiels sich, wie er sagt, über einen Zeitraum von 16 Jahren erstrecken, so gilt das als ein schönes Zeugnis für die Tätigkeit der spanischen Organisten und Klavieristen, besonders für Cabezon. Was Sancta Maria über den Einfluß der Handhaltung auf das klare Spiel, ebenso wie bei anderen Gelegenheiten über das liebliche, das anmutige, das melodiöse und geschmackvolle Spiel sagt, spiegelt sich auch in seinen eigenen Kompositionen wieder, obwohl sie nur für den speziellen Fall als Beispiele komponiert sind, wie auch in den Kompositionen Cabezons. Der Ausdruck »*accarezzare*«, von Diruta auf den Anschlag angewendet, kommt bei Sancta Maria nicht vor[3]). Er erklärt

1) Versuch 1753. Erstes Hauptstück, Par. 12, S. 18.

2) Vgl. Krebs' Arbeit über Dirutas *Transilvano*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII (1892), p. 322 ff. und 362 ff.

3) Krebs' »Diruta« S. 325. Zu den Beispielen von dem Gebrauch dieses und ähnlicher Ausdrücke möchte ich noch als Zwischenglied zwischen den alten und den neuen Ph. Em. Bach anführen. »Man gewöhnt sich bey beständigem Spielen auf dem Clavicorde an, die Tasten gar zu sehr zu schmeicheln«. Versuch, Erstes Hauptstück, S. 11.

aber genau, wie man sich den weichen Anschlag durch die Stellung der Fingerspitzen aneignet. Dabei vergißt er nicht, die Gleichmäßigkeit und vor allem die Bestimmtheit des Anschlages als wichtigste Bedingungen für das gute Spiel zu betonen.

Gehen wir zu dem Fingersatz über. Über diesen Gegenstand sind wir in den früher bekannten Quellen besser unterrichtet als über Fragen der Handhaltung und des Anschlags. Schon vor Bermudo und Sancta Maria haben wir in dem Buchnerschen Fundamentum nicht unwichtige Mitteilungen über die Art des Fingersatzes. Dann kommen nach Bermudo und Sancta Maria noch Cabezon für die spanische, Ammerbach für die deutsche und Diruta für die italienische Praxis in Betracht. Bei dieser Betrachtung müssen wir wiederum den praktischen Sinn und die äußerste Sorgfalt in der Darstellung Sancta Marias lobend anerkennen. Keiner seiner älteren oder jüngeren Zeitgenossen kommt ihm in dieser Beziehung auch irgendwie gleich, weder in der Fülle der Beispiele, noch in den mannigfaltigen Anpassungen des Fingersatzes auf die vielen verschiedenen Fälle die dem Spieler vorkommen. Ich möchte hier nicht sämtliche Fingersätze der schon bekannten Quellen anführen, sondern verweise auf die Mitteilungen in den oben erwähnten Arbeiten[1]). Nur einige Punkte möchte ich berühren und die hervorragenden Leistungen Sancta Marias hervorheben. Ein Blick auf die Fülle sorgfältig erläuterter Beispiele (S. 35—39) wird dieses schon klar machen. Es werden sogar die verschiedenen Fingersätze für die kurze Oktave angegeben, sowohl für die Tonleitern, als auch für Doppelgriffe. Auch scheint Sancta Maria der erste aus dieser Zeit zu sein, der den Gebrauch des Daumens auf schwarzen Tasten erwähnt (S. 34)[2]); aber bei diesem weiten Ausblick vergißt er doch nicht zu erwähnen, daß alle diese Fingersätze nicht die einzigmöglichen sind, sondern daß bei dem mehrstimmigen Spiel Fälle eintreten können, die einen anderen Fingersatz bedingen. Ganz genau unterscheidet er die Fingersätze bei langsamen, mäßigen und raschen Tonleitern. Er ist der erste, der uns bei den raschen Tonleitern mit dem bekannten eigentümlichen Fingersatz 3, 4, 3, 4 usw. oder 2, 3, 2, 3 usw. ein klares Bild von der Handhaltung gibt (S. 33). Die Hand wurde da

---

1) Buchners Fingersatz, vgl. Paesler, Vierteljahrsschrift V (1889), S. 20—22 Seiffert, S. 11, Ammerbachs Fingersatz, vgl. Seiffert, S. 13. Eine vergleichende Tabelle der wichtigsten Fingersätze Buchners, Ammerbachs, Cabezons und Dirutas bei Krebs »Diruta«, S. 364. Vgl. auch Pedrell, Hisp. Schola mus. sacra III, S. XXXII ff.

2) In einem der Beispiele Ammerbachs wird in ganz merkwürdiger Weise der Daumen für eine schwarze Taste bezeichnet. Über diese Inkonsequenz (denn sie passt wirklich nicht mit den anderen Beispielen zusammen) verliert Ammerbach kein Wort. Vgl. auch Krebs, »Diruta«, S. 330.

wirklich nach der Richtung der Tonleiter gedreht und ein Finger spielte nahe am äußeren Rand der Tastatur, während der andere mehr nach innen anschlug. Bei dem wiederholten raschen Anschlagen desselben Tones mit abwechselnden Fingern wird geradezu verlangt, daß der Unterarm über der Klaviatur stehe (S. 35). Auch ist Sancta Maria der einzige, der genaue Angaben für den Fingersatz bei Trillern macht (S. 42—44). Bei dieser Gelegenheit versäumt er es nicht, die genaue Finger- und Handhaltung und -bewegung zu beschreiben (S. 43, 44). Größere Klarheit hierüber könnte man von dem modernsten Klavierpädagogen kaum verlangen.

Bermudos Behandlung des Fingersatzes ist lange nicht so klar und so ausführlich, als Sancta Marias. Bermudo erwähnt, die Kombinationen seien so verschieden, daß man sie nicht unter genaue Regeln bringen könne. Er hebt auch hervor, daß der Fingersatz durch die Mehrstimmigkeit beschränkt wird. Die Regel, die schon Buchner gibt, daß bei den Doppelgriffen der Spieler immer die darauf folgenden Noten in Betracht ziehen soll, kehrt sowohl bei Bermudo (S. 14) wie bei Sancta Maria (S. 40) wieder. Den Fingersatz für *Redobles* gibt Bermudo nicht an. Er rät aber dem Schüler, sie in beiden Händen mit allen Fingern zu üben, die sie ausführen können. Überhaupt ist es Bermudo um die gleichmäßige Ausbildung in der Geläufigkeit beider Hände und aller Finger sehr zu tun (S. 14). Hieran knüpft sich eine Beobachtung, die für den Stand der damaligen Entwicklung der spanischen Orgel- und Klaviertechnik charakteristisch scheint. Es fehlen uns eigentlich gleichzeitige Nachrichten aus Italien[1]), aber nicht aus Deutschland. Es scheint nämlich, daß das Untersetzen des Daumens in Tonleitern bei den Spaniern viel häufiger vorkommt als bei den Deutschen. Der Fingersatz 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 usw. ist der einzige, den Bermudo genau angibt. Bei Sancta Maria wird er in beinahe allen Fällen neben dem bekannteren, oben erwähnten eigentümlichen Fingersatz vorgeschrieben. Sancta Maria erwähnt aber, daß der Fingersatz ohne Daumen häufiger in der rechten Hand vorkäme als in der linken. H. Cabezon, der in seiner Vorrede einige Fingersätze gibt, schließt sich einer Richtung an, die den Daumen bloß bei aufsteigenden Tonleitern in der linken Hand gebraucht ebenso wie Ammerbach. Buchner scheint überhaupt den Untersatz des Daumens nicht benutzt zu haben. Diruta verwirft den Gebrauch

1) Hier möchte ich der nicht erhaltenen Werke eines Vittoria organista Erwähnung tun. Man kennt von ihm die Titel »*Della facilità di Tasti*« »*De ricercari*« »*De Gruppi, diminutioni, & tremoli della mano*«, welche Ant. Fr. Doni in »*La libraria*« Vinegia 1557, S. 275 verzeichnet. Diese waren aber nicht gedruckte Werke, sondern Manuskripte, von denen Doni Kenntnis hatte.

des Daumens bei Tonleitern wegen der Gefahr, die die schwarzen Tasten mit sich bringen[1]).

Sehr interessante Beiträge liefern auch unsere Spanier zur Geschichte der Orgelverzierungen. Ja, sie sind die ersten unter allen mir bekannten Schriftstellern, die eine sachgemäße Erklärung der Orgel- oder Klavierverzierungen geben. Hierbei beschränken sie sich aber fast gänzlich auf die trillerartigen Verzierungen; denn wir werden sehen, daß wir zwei Verzierungsarten unterscheiden müssen. Erstens die trillerartigen, wie sie die Spanier erklären, die aus einem raschen Abwechseln des Haupttones mit einem oder mit beiden Nebentönen bestehen, und zweitens die weiter ausgedehnten kontrapunktischen Koloraturen, Diminutionen oder *Glosas*, wie sie die Spanier nennen. Beide Arten sind uns schon aus den Orgeldenkmälern des 15. Jahrhunderts bekannt. Die kontrapunktischen Koloraturen können wir bei Paumann und im Buxheimer Orgelbuch ausgeschrieben sehen. Die andern werden meistenteils nur durch Zeichen angedeutet. Diese Zeichen hat man auch in allen Neuausgaben als Trillerzeichen übertragen, obwohl, wie wir sehen werden, sie doch nicht auf die einfachste Form von Mordent oder Pralltriller beschränkt werden dürfen. Erklärungen über ihre Ausführung kommen aber selten vor. Die früheste bisher bekannte scheint eine Stelle in dem Traktat des Hieronymus de Moravia (13. Jahrhundert) zu sein, die später angeführt werden soll. Bei Kotter und Buchner finden wir den Namen für diese Verzierung; bei Kotter »*murdante*«, bei Buchner »*mordentes*«. Buchners Erklärung »*semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam* [das Zeichen] *signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus*«[2]) ist ja sehr klar. Daß diese Art noch bei den späteren Orgelspielern in Gebrauch war, werden wir bei der Besprechung von Sancta Marias Verzierungen sehen. (S. 116.)

Es wird sich bei den deutschen Organisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei diesem Zeichen auch wirklich nur um diesen einfachen Mordent oder Triller ohne Nachschlag gehandelt haben. Denn bei Kleber, Kotter und Buchner finden sich Verzierungen wie unser Doppelschlag sehr häufig ausgeschrieben. Das Zeichen galt also wahrscheinlich nur für mordentes. Zu bemerken ist noch, daß die Doppelschlagver-

1) Vgl. Krebs, »Diruta«, S. 330. Über die abweichende Bezeichnung der deutschen Organisten für den Daumen vgl. Krebs, S. 365. Bermudo und Sancta Maria schreiben wie alle anderen bekannten Spanier und Italiener, die Zahlen 1 bis 5, vom Daumen ausgehend. Bermudos Benennungen der Finger sind vom Daumen an, *pulgar*, *index*, *medio*, *cordial* oder *anular* und *auricular*. Declaracion 1555 Lib. IV, fol. 61. Vgl. auch Ramis de Pareias Benennungen. Neuausgabe, S. 46.

2) Vgl. Paesler, Vierteljahrsschrift V (1889), S. 33 mit den Anmerkungen.

zierung auch in allen Stimmen ausgeschrieben ist, sowohl in den unteren, mit Buchstaben notierten Stimmen wie in der oberen in Mensuralnoten geschriebenen. Das Zeichen aber kommt nur in der Oberstimme vor und zwar bei Kleber sehr häufig, manchmal sogar bei Stellen, wo die rechte Hand Doppelgriffe hat. Das Prinzip, welches Bermudo ausspricht, nämlich, daß man die rechte Hand so viel als möglich für die Oberstimme frei halten soll, um in dieser Stimme die meisten und die schönsten Verzierungen zu bringen, wird auch schon von allen seinen Vorgängern auf praktischem Gebiete befolgt. Die deutschen Tabulaturen, die französische Sammlung von Attaingnant (1530), Buus' eigene Orgelbearbeitung seiner Ricercari lassen das deutlich zum Vorschein kommen. Daß man auch Bermudos Vorschlag, alle Finger beider Hände in der Geläufigkeit zu üben, schon früher kannte und befolgte, beweisen die öfters vorkommenden bewegteren Verzierungsfiguren, die für die Unterstimmen ausgeschrieben werden, wie schon oben von den deutschen Tabulaturen erwähnt wurde, und die in allen den eben angeführten Denkmälern auch vorkommen. Das gleichzeitige Trillern nach beiden Seiten der Hauptnote, wie es Bermudo (S. 14) anführt, scheint nirgends anders erwähnt zu werden. Auch ist Bermudo der einzige, der bei gleichzeitigem Trillern in beiden Händen auf die durch die Hilfstöne entstehenden Konsonanzen hinweist.

Bermudos einzige Bezeichnung für seine Triller ist *Redobles*, d. h. die verdoppelten oder wiederholten Töne. Schon in seiner Ausgabe von 1549 spricht er sich über diese aus und behauptet, daß er sie durch seinen Text nicht genügend erläutern kann. Sie änderten sich von Tag zu Tag[1]). Zu diesen Verzierungen nimmt Sancta Maria eine viel bestimmtere Stellung. Er unterscheidet zwei Arten — den *Redoble* und den *Quiebro* (den Zitternden oder Bebenden) — und sucht seine Ansichten darüber gründlich klar zu machen (S. 41 f.). Aus seinen Erörterungen geht hervor, daß er die Bezeichnung *Redoble*, welche Bermudo als einzige Bezeichnung für alle Triller kennt, auf diejenigen Triller beschränkt, die den oberen und den unteren Nebenton anschlagen. Eine Ausnahme tritt ein, wenn man einen *Quiebro* auf einer halben Note macht. Hier wird zuerst der obere Nebenton angeschlagen, und die Verzierung wird so ausgeführt, wie unser heutiger Doppelschlag in seiner einfachsten Form. Auch sieht man aus Sancta Maria, daß die Verzierungen bei längeren Notenwerten (ganze und halbe) sich durchaus nicht immer auf das einmalige Abwechseln zwischen Hauptton und Nebenton beschränken, sondern daß bei diesen Noten der Triller weiter ausgedehnt werden kann. Auf den Achteln und Sechzehnteln machte man nach Sancta Maria überhaupt keine

2) *Declaracion* 1549. *Prologo* fol. 11.

solchen Verzierungen. Ganz genau erklärt er bei diesen Verzierungen, welche Stellung der Halbton haben kann oder muß. Er wiederholt die Regel, die schon Bermudo (S. 14) ausgesprochen hat, nämlich, daß der Spieler genau auf die Tonart (Modus) achten muß, in der gerade gespielt wird, um zu wissen, mit welchen Nebentönen, seien es schwarze oder weiße Tasten, er Verzierungen auszuführen hat. Diese Regel gilt noch bis in die Bachsche Zeit, wird aber leider heutzutage bei dem Bachspielen allzu häufig außer Acht gelassen.

Wie Sancta Maria bei der Erörterung der Handhaltung und des Fingersatzes bei Tonleitern in seinen Erklärungen und Vorschriften äußerst genau war, so ist er es auch hier bei den Fingersätzen der Verzierungen (S. 42) und der Fingerstellung, Handhaltung und Handbewegung in der Ausführung derselben (S. 43—4). Sancta Maria erwähnt eine eigentümliche Art des Trillers, dessen hohes Alter durch den oben erwähnten Hieronymus de Moravia verbürgt ist. Es ist die Art, bei der der Finger auf dem Hauptton liegen bleibt, während der Nebenton mehrmals in rascher Aufeinanderfolge angeschlagen wird. Hieronymus de Moravia, der um 1250 lebte, beschreibt diese Art als eine Manier auf der Orgel[1]). Er empfiehlt das Trillern mit dem oberen Hilfston. Eine ähnliche Spielart lernten wir in Buchners Erklärung des Mordentes kennen, bloß daß Buchner den unteren und nicht den oberen Hilfston dazu gebraucht (S. 114). Es ist ja leicht ersichtlich, daß diese Verzierung auf der Orgel eine viel deutlichere Wirkung hat als auf dem Klavier. Eine weitere Eigentümlichkeit bei Sancta Maria ist, daß er das Anschlagen des oberen Hilfstones vor dem Anschlag des vollen Akkords besonders empfiehlt, so daß der Hauptton mit den dazu gehörenden Konsonanzen zusammenfällt.

Neben dem von Bermudo und Sancta Maria Mitgeteilten finden wir noch bei Cabezon einige Worte über die *Quiebros*[2]). (Das Wort *Redobles* gebraucht er nicht.). Sie werden bei ihm in der rechten Hand mit dem 3. und 4. oder mit dem 2. und 3. Finger ausgeführt; in der linken mit dem 3. und 2. oder mit dem 2. und 1. Er erwähnt nur die *Quiebros* mit höherem Hilfston und will sie so schnell als möglich, nicht lang, sondern möglichst kurz mit besonderer Betonung des Haupttones[3]) ausgeführt wissen.

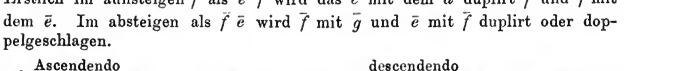
1) Coussemaker, *Scriptores* I, S. 91. »*Quando enim aliquem cantum tegimus in organis, si aliquam notam ejusdem cantus florizare volumus, puta G in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliterque detenta, non sui inferiorem immediatate, puta F grave sed potius superiorem a, scilicet acutum, vibramus: ex quo pulcherrima armonia decoraque consurgit, quam quidem florem armonicum apellamus*«. Vgl. auch Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 169.

2) Im *Proemium* zur Ausgabe von 1578.

3) Ebenda »... *y quiebren de la parte de ariba lo mas apriesa que pudieren, y no ha de ser largo sino lo mas corto que pudiere, haziendo siempre fuerça en la tecla que la figura de la eifra demonstrare, donde a el le pareciere hazer quiebro.*

Daß das Prinzip, nach dem bei aufsteigender Folge immer der untere Nebenton und bei absteigender Folge der obere zum Trillern gebraucht wurde, auch in Deutschland bekannt war, erfahren wir aus Ammerbachs Tabulatur (1571, Fol. III), wo sich Ammerbach über die Mordanten folgendermaßen äußert:

»Mordanten sind / wenn ein Clavis mit dem nechsten neben ihm gerürt wird / dienen viel zur zierd und liebligkeit des Gesanges / wenn sie recht gebraucht werden. Und sind zweierlei art / als im auff und absteigen. Erstlich im auffsteigen / als $\bar{e}$ $\bar{f}$ wird das $\bar{e}$ mit dem $\bar{d}$ duplirt / und $\bar{f}$ mit dem $\bar{e}$. Im absteigen als $\bar{f}$ $\bar{e}$ wird $\bar{f}$ mit $\bar{g}$ und $\bar{e}$ mit $\bar{f}$ duplirt oder doppelgeschlagen.



Weitere Nachrichten über diese kurzen Verzierungen sind mir nicht bekannt bis zu Diruta. Hier finden wir sie unter den Namen *Groppo* und *Tremolo*, Ausdrücke, die die damalige Gesangslehre auch kennt. Der *Groppo* ist der Triller mit beiden Nebentönen. Er unterscheidet sich aber von Sancta Marias *Redoble* dadurch, daß der untere Hilfston immer am Schluß des Trillers gebracht wird, während er bei Sancta Maria immer zu Anfang stand. Diruta nimmt den *Groppo* besonders für Kadenzen in Anspruch. Der *Tremolo* entspricht dem *Quiebro*, bloß daß bei Diruta immer nur der höhere Nebenton in Betracht kommt. Er spricht sich geradezu gegen den Gebrauch des unteren Hilfstones bei dieser Art Verzierung aus[1]). Über die andern kleinen Verzierungsformen, die bei

1) Das nähere über Dirutas Auffassung der Trillerverzierungen, ihren Fingersatz und ihre Anwendung, möge man bei Krebs, a. a. O., S. 338—344 und 368—374 nachsehen. Übrigens bedeutet der Ausdruck »*far una sostentatione*« nicht, wie Krebs (S. 369) meint, einen Vorhalt machen, sondern den Leitton erhöhen. Die gebräuchlichen Ausdrücke in den lateinischen Traktaten des Mittelalters sind »*intendere*« für das Steigen oder Erhöhen und »*remittere*« für das Erniedrigen. Bermudo gibt (*Arte Tripharia* 1550, fol. 34 v.) eine genaue Auseinandersetzung der Termini, die in Spanien gebräuchlich waren. »... *un mesmo punto es el intenso y el sustentado: y otro el remisso y caydo. Todas las vezes que subiendo de semitono haxeys tono: se dixe punto intenso: y quando abaxando de tono haxeys semitono se dixe sustentado. De forma que una mesma tecla negra es en la que se pone el punto intenso y el sustentado. Quando subiendo de tono haxereys semitono: se dixe remisso, y abaxando de semitono haxeys tono: se llama punto caydo, o dimisso. El punto intenso y sustentado se pone (tañendo naturalmente) en las teclas negras que forman mi: y el remisso y dexado en las que forman fa*«. Vgl. auch Declaracion 1555, Lib. IV, Cap. XI, fol. LXI. Diruta selbst spricht von der unnatürlichen *sostentatione*, die nötig wird bei Transpositionen, die eine Kadenz auf *E* oder auf *H* verursachen. Solche Erhöhungen des Leittons sollen nur angedeutet und mit einer Diminution verdeckt werden. *Transilvano*, Seconda Parte, Lib. IV, S. 16.

Diruta erwähnt werden, die *Accenti* und *Clamationi*, die auch in der Gesangsmusik angewendet wurden, finden wir bei den Spaniern nichts. Daß sie aber bei den Italienern in Gebrauch waren, ist aus den praktischen Denkmälern ersichtlich, wo wir zuweilen solche Formen, wie sie Diruta beschreibt, ausgeschrieben finden. Noch eine Eigentümlichkeit der italienischen Denkmäler wäre hier zu erwähnen. Sie tritt im 16. Jahrhundert speziell in einigen Merulo-Werken zum Vorschein. Hier werden alle Verzierungen vollständig ausgeschrieben[1]). Da scheint es auch Tatsache zu sein, daß Merulo, wie Diruta hervorhebt, bei dem Tremolo immer nur den oberen Hilfston gebraucht.

Neben den kleineren Verzierungen, die auf eine bestimmte Note gemacht wurden, war es auch gebräuchlich, den ganzen Tonsatz in kleinere Notenwerte aufzulösen. Diese Figurationen waren die *Glosas*, die *Diminutioni*, die Koloraturen im weiteren Sinn. In der italienischen und deutschen Orgel- und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts sind sie Merkmale des virtuosen Vortrags. Schon bei Paumann und in dem Buxheimer Orgelbuch finden wir sie als Characteristica des Orgelstils. In dem alten englischen Denkmal werden sie auch angewendet. Die Zusammenstellung eines Stückes aus diesem Denkmal mit dem Originaltonsatz aus dem *Roman de Fauvel* (Wolf, Mensuralnotation III, 19) bringt das interessanteste Vergleichsmaterial. So bunt wie in den späteren Tabulaturen sind die Diminutionen hier nicht, aber dasselbe Prinzip, den Gang der Stimme durch Umspielungen zu beleben, tritt auch hier hervor. Charakteristisch ist, daß gerade der Oberstimme besondere Beachtung geschenkt wird. Das wird bei Bermudo zur theoretischen Regel erhoben. (S. 14.) Und gerade dieses Merkmal, welches sich in den Stücken des Squarcialupi-Codex besonders stark zeigt, war das, was den Versuch veranlaßte, in den Werken der Florentiner des 14. Jahrhunderts, wie sie im genannten Codex vorliegen, Quellen für das Orgelspiel des 14. und 15. Jahrhunderts zu suchen.

Mit dem Aufschwung der Lautenmusik im 16. Jahrhundert wurden solche Verzierungen absolut notwendig; denn dem kurzen Klang der gerissenen Saiten mußte nachgeholfen werden. Daß auch in der Vokalmusik dieser Zeit die Verzierungen eine wichtige Rolle spielten, ist in den letzten Jahren immer stärker betont worden[2]). Daß diese Kunst aber manchmal zu einer Verzierungswut auswuchs, kann man schon aus den warnenden Stimmen erkennen, die sich hier und da im Laufe des 16. Jahrhunderts erhoben. Vor allem suchte man die Ausartung dadurch

1) Canzoni alla Franc. Ven. 1592. Toccate Lib. I, Rom 1598, Lib. II, Rom 1604.

2) Eine ausführliche Behandlung der Verzierungsfrage bringt Max Kuhn, »Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.—17. Jahrhunderts, Leipzig 1902, Beihefte der IMG.

zu beschränken, daß man auf die Notwendigkeit hinwies, die Verzierungen nur in einer Stimme auf einmal anzubringen. Der gute Sänger muß wissen, wann er zu diminuieren hat und wann nicht. Vicentino will das Diminuieren bei Sätzen mit weniger als vier Stimmen nicht so gut finden als bei vier und mehr Stimmen. Durch das Diminuieren gehen harmonisch wichtige Töne verloren, die durch die anderen Stimmen (bei vielstimmigen Sätzen) vielleicht gebracht werden. Auch soll der Sänger auf den Text achten, zu dem er diminuiert. Bei Stücken mit ernstem Text soll das Diminuieren unterlassen werden[1]).

Die Verzierungssucht hat aber immer mehr überhand genommen. Haberl hat schon darauf hingewiesen[2]), daß die kirchenmusikalische Reform vom Jahre 1564, die bekanntlich bestrebt war, dem Text eine größere Klarheit und Verständlichkeit zu verschaffen, sich wohl eigentlich nicht so sehr gegen die Komponisten richtete, wie gegen die unvernünftigen Sänger, die durch ihr übermäßiges Diminuieren alles unverständlich machten. Wenn man sich die Beispiele von Palestrinaschen Stücken ansieht, die in den Lehrbüchern der Diminutionskunst mit Diminutionen ausgestattet werden, so leuchtet diese Vermutung sehr leicht ein. Solche Einwände fallen aber bei der Instrumentalmusik fast ganz weg, und da ist es doch ein Beweis für die Stärke der Gegenbewegung, daß Bermudo sich so heftig gegen das Verzieren ausläßt (S. 22—23). Sein Standpunkt, daß das Verzieren eigentlich eine Frechheit sei, ist nicht ganz ohne Grund. Es gehört tatsächlich ein sehr verständiger Musiker dazu, um diese Kunst wirklich künstlerisch auszuüben. Wenn wir auch wissen, daß die meisten Sänger, die in der Regel ansehnliche Komponisten waren, sowie die Spieler damals eine gründlichere, vielseitigere Bildung hatten als heutzutage, so werden wir doch annehmen müssen, daß die so weit verbreitete Verzierungsmode eigentlich ein Übel war, welches die damaligen Komponisten dulden mußten, weil es einmal so tief Wurzel gefaßt hatte. Natürlich änderten sich mit der Zeit auch die Anschauungen der Komponisten, sowie die der ausführenden Künstler. Die späteren Komponisten, besonders in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, legten manche Sätze gerade dazu an, daß sie verziert werden konnten. Und der Sänger, der die Reprise einer Arie oder der Violinist, der den langsamen Satz einer Sonata verzierte, stand auf ganz anderem künstlerischen Boden als der Chorsänger der Palestrinazeit, der in einem Madrigal oder gar in der

---

1) Vicentino, »*L'antica musica*«, Rom 1555, S. 88. Vgl. auch Fr. Chrysander, »Lodovico Zacconi«, Vierteljahrschrift VII (1891), S. 345.

2) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1892 »Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas *Missa Papae Marcelli*«, S. 96.

Messe seine Kehlfertigkeit zeigen wollte. In der Solomusik des 16. Jahrhunderts hatte ja schon die Verzierungskunst ihre Berechtigung. Aber gerade gegen die übermäßige Eitelkeit besonders der Kirchensänger richtete sich das Bestreben, die weitere Verbreitung des Übels zu verhüten.

Bermudo gibt auch eine Erklärung für die große Verbreitung, indem er auf den Unterschied hinweist, der zwischen der alten Musik und der zu seiner Zeit modernen bestand. Die alte war schwerfällig (*pesada*). Dagegen wäre die moderne so kompliziert, daß sie Unterlage (*texto*) und Verzierung (*glosa*) zugleich sei. Selbst den *Redoble,* den er als schön bezeichnet hatte, will er kaum merkbar haben. Auch wegen der Schwierigkeit bei Imitationen Verzierungen mit den weniger geläufigen Fingern, wie z. B. mit dem Daumen auszuführen, will er sie ganz verwerfen.

Sancta Maria verhält sich nicht so ablehnend gegen die Diminutionen. Er betont die Notwendigkeit, die Verzierungen gleichmäßig auf alle Stimmen zu verteilen und auch dieselben Verzierungen bei Wiederholungen (Imitationen?) so weit wie möglich anzuwenden. Auch bei Cabezon sind die *Glosas* zugelassen. Die *Glosas* in dem Werke von 1578 stammen aber meistenteils von dem Herausgeber, dem Sohne, Hernando Cabezon und nicht von dem berühmten Antonio. Die falschen Quinten und Oktaven, die durch die bewegten Verzierungen entstehen, gegen die sich Bermudo wendet, werden von Hernando Cabezon ausdrücklich zugelassen. Das sei eine Freiheit, die man auch dem guten Sänger gestatte[1]). Auch gelten bei Cabezon an verzierten Stellen nicht die Fingersätze, die er für einfache Stücke im allgemeinen vorgeschrieben hat.

Die deutschen Koloristen scheinen sich meistenteilt auf ihre kolorierten Stücke zu verlassen, um dem Schüler eine Anschauung von dem Wesen und der Anwendung der Verzierungen zu geben. Ammerbach gibt keine theoretische Anweisung darüber. Er bringt nur als letzten Teil seines Tabulaturbuches (1571) eine Anzahl vier- oder fünfstimmiger kolorierter Stücke. Ein Vergleich, z. B. des fünfstimmigen Liedes »*Susanne un jour*« von Lassus in der Bearbeitung von Ammerbach mit der Gabrielischen Bearbeitung desselben Liedes (Musikbeilage S. 264) ist äußerst lehrreich. Schon durch die Zusammenziehung der Stimmen auf zwei Systeme bei Gabrieli und das daraus resultierende Wegfallen der doppelten Töne bekommt die italienische Bearbeitung ein anderes Gepräge. Es ist wirklich zu einem Orgel- oder Klavierstück umgeschaffen. Ammerbach gibt eine getreue Übertragung jeder Stimme in Buchstabentabulatur und setzt

1) *Raras vezes toparan en cosas glosadas dos quintas, o dos octavas, parescíome dexallas, por ser menos inconveniente, que no que se pierda el buen son que tiene la glosa por no dallas, pues tiene el que tañe la mesma licencia, quando glosa, que el cantor quando bien canta.*

Koloraturen hinzu, wie sie ihm gut scheinen. Die freiere und graziösere Verwendung dieser Verzierungen bei Gabrieli trug gewiß nicht wenig dazu bei, das Werk bei ihm zu einem viel schwungvolleren und interessanteren Orgelstück zu machen als bei Ammerbach. Paix scheint der einzige zu sein, der überhaupt für die Anwendung der Koloraturen irgend welchen Rat gibt, indem er darauf hinweist, daß, wenn auch ein Doppelgriff in der rechten oder linken Hand vorkommt, es doch noch möglich ist, eine Koloratur auszuführen[1]).

Dirutas Anweisungen sind verhältnismäßig kurz gefaßt. Bei ihm heißt das Auflösen eines Tones in mehrere gleichwerte Töne, die den Hauptton umspielen, »*Minuta*«. Er verläßt sich hauptsächlich auf seine reichlich angeführten praktischen Beispiele; gibt aber trotzdem einige sehr wichtige Andeutungen, wie man in Italien das Wesen der Verzierungen erkannt hatte. Man soll zu Anfang die Konsonanz möglichst kräftig anschlagen, um die Stimmführung hervorzuheben und darauf die beliebige Diminution machen. Der erste und der letzte Ton einer solchen Verzierung sollen auf die Hauptnote oder auf ihre Ober- oder Unteroktave fallen. Bei Befolgung dieser Regel wird man nie üble Oktaven oder Quinten machen und dadurch die Komposition und ihre Harmonie (Melodie) verderben. Er habe schon Stücke gehört, die durch zu viele Diminutionen ihre harmonische Schönheit verloren haben[2]). Darauf folgt eine Warnung gegen das Verzieren von Fugen. Wenn Verzierungen doch angebracht werden, sollen sie wenigstens konsequent durchgeführt werden. Das klingt ähnlich wie Sancta Marias Forderung der konsequenten Verwendung der Verzierungen. Diruta gibt auch zwei Beispiele, eine Canzone »*La Spiritata*« von Gio. Gabrieli, die, weil sie schon in kleinen Notenwerten komponiert ist, durch Verzierungen verdorben werden würde und eine Canzone »*L'Albergona*« von Antonio Mortaro, die im Original nicht so bewegt ist und Verzierungen verträgt. In der letzteren

1) Jac. Paix, »Nutz und Gebräuchliches Orgel Tabulaturbuch«, Laugingen 1583. Vorrede an den Käuffer. Das Zitat auch bei Seiffert, »Geschichte der Klaviermusik«, S. 14.

2) Transilvano. Seconda Parte. Ven. 1609, S. 14. »... *la minuta puo entrare nell' altre parti: avertendo di battere il principio delle consonanze piu che sia possibile per far sentir tutte le parti: fate poi, che sorte di diminutione vi piace. Il diminuire osservate, e secondo c'havete visto nelli sopra detti essempi, che la prima note e l'ultima della minuta vada soprà à quella note che e diminuita; & che la minuta si potra anco terminare all' ottava di sopra, over di sotto, pur che vadi à trovar la seguente nota. Osservando questa Regola non mai nascerà inconveniente alcun di due Ottave o di due Quinte; & non si verrà a guastare la compositione, ne tam poco la sua armonia. Alle quale alle volte hò visto, & sentito intavolate alcune cantilene, che per causa di tanti diminutioni perdono la loro armonia, & vaghezza*«. Eine ausführliche Übersetzung bei Krebs, a. a. O., S. 379.

bezeichnet Diruta jede einzelne Verzierung mit Anfangsbuchstaben, um sie dem Schüler klarer zu machen[1].

Die Verzierungskunst war ihrem Wesen nach eine Improvisationskunst. Das hat schon unter anderen Krebs hervorgehoben[2]. Er weist auch darauf hin, daß die deutschen Koloristen hier auf einem künstlerisch niedrigeren Niveau stehen als die Italiener. Die Stücke von Cavazzoni waren nicht mit so vielen Verzierungen versehen und, obwohl sie um ein halbes Jahrhundert früher erschienen als Dirutas Schriften, ist doch anzunehmen, daß sie in der Ausführung fast eben so lebhaft verziert wurden als spätere Werke. Auch ist anzunehmen, daß die wenigen Verzierungen die Buus seinen Instrumentalrecercari in der Orgelbearbeitung hinzugefügt, mehr als Andeutungen gelten sollen, die es dem Spieler im übrigen frei ließen, weitere Verzierungen anzubringen. Sancta Maria gibt überhaupt keine Stücke, die mit Verzierungen versehen sind. Cabezon will seine verzierten Stücke bloß als Beispiele angesehen wissen. Diruta betont den Lehrzweck seiner Beispiele. Dieser Gesichtspunkt tritt bei den Deutschen in den Hintergrund. Sie hatten die Bedeutung der Verzierungskunst anders aufgefaßt.

Wie steht es aber mit den gedruckten Sammlungen von A. Gabrielis und Merulos *Canzoni alla francese,* bei denen die Verzierungen vollständig ausgeschrieben sind? Man könnte für Gabrieli annehmen, daß, da die Stücke fast alle nach seinem Tode im Druck erschienen, die Verzierungen von anderer Hand hinzugefügt wurden, etwa durch seinen Neffen Giovanni oder eine andere Person, die im Auftrage des Verlegers handelte, ebenso wie Hernando Cabezon einige Kompositionen seines Vaters Antonio mit *Glosas* ausschmückte.

Anders aber wird es sich mit den Toccaten Merulos verhalten, die nicht nachträglich herausgegeben wurden, in denen aber jede kleinste Verzierung ausgeschrieben ist. Man könnte annehmen, daß die Verzierungen mit der Grundlage zusammen konzipiert wurden und dadurch ein wesentlicher Bestandteil der Komposition wurden. Sie sind die Komposition im eigensten Sinne und sind nicht nachträglich angehängt worden und als nebensächlich zu betrachten. Ebenso wie man die Chopinschen Verzierungen nicht als bloße Ornamente auffassen kann, die von dem Werk entfernt werden können ohne es zu zerstören. Sie sind vielmehr wichtige und notwendige Träger des Gedankens, der zum Ausdruck gelangen soll. Aber ob man sich bei Merulo an die noten- und taktgetreue Wiedergabe der ausgeschriebenen Verzierungen halten

1) Die Canzone von Mortaro in Originalgestalt und mit verzierter Intavolierung bei Krebs, a. a. O., S. 379.

2) a. a. O., S. 372—73.

muß, ist fraglich. Es ist nämlich von wenigstens einem der Nachfolger Merulos, von Frescobaldi, bekannt, daß man seine ausgeschriebenen Verzierungen nicht immer taktgetreu ausführen kann oder soll. Ed. Dannreuther hat zuerst auf diese Eigentümlichkeit aufmerksam gemacht[1]). Man muß da an eine Ausführung denken, wie diejenige der in unserer modernen Klaviermusik klein gedruckten Floskeln und Passagen. Es wird also wohl bei diesen italienischen Werken mit vollständig ausgeschriebenen Verzierungen die Freiheit in der Ausführung doch nicht ganz unterdrückt. Die freie Ausführung von Verzierungen kann man ja heute noch in der Zigeunermusik antreffen (Musikbeilage S. 296—300).

Mit dieser Anschauung von der freien rhythmischen Ausführung hängen auch Sancta Marias Äußerungen über das geschmackvolle Spiel zusammen (S. 40). Es ist schon betont worden, daß gerade die Spanier sehr großen Wert auf das geschmackvolle Spiel legten. Sancta Maria bespricht da einige Manieren, die bei Folgen von Viertel- und Achtelnoten, wie sie speziell in den Verzierungen vorkommen, gebraucht werden. Besonders bei den Achtelpassagen wurden diese Manieren angebracht, um das Spiel schöner, galanter und interessanter zu machen. Es ist wohl anzunehmen, daß diese Manieren auch in Italien schon während des ganzen 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren. Aber da uns in Italien ein so gründliches Lehrbuch, wie die spanischen, aus dieser Zeit noch fehlt, haben wir keine Belege dafür. Diruta erwähnt sie nicht, aber wenigstens für eine dieser Manieren haben wir reichliche Beispiele aus der Zeit nach Diruta. Sancta Maria erklärt drei Manieren (vgl. S. 41). 1. die Verlängerung der ersten Note und Kürzung der zweiten, 2. die Kürzung der ersten und Verlängerung der zweiten, 3. die Gruppierung zu je vier und vier, bei der die ersten drei beschleunigt werden und die vierte verlängert. Für Sancta Maria ist die dritte Manier die galanteste von allen. Ich möchte aber hier die zweite weiter verfolgen.

Keine geringere Autorität als Frescobaldi tritt für diese Manier ein. Er setzt seinem ersten Buch Toccaten und Partiten (Rom 1616) neun, das Spiel dieser Werke betreffende Regeln, voran. In der siebenten empfiehlt er die Sechzehntel-Passagen genau so zu spielen wie es Sancta Maria mit seiner zweiten Manier vorschlägt[1]). Diese Regel muß sehr wichtig gewesen sein; denn ein Nachfolger Frescobaldis, D. Scipione Giovanni, gibt in seiner Cembalo- und Orgeltabulatur (1650) auch

1) *Musical Ornamentation*, London und New York. (Novello) [1895] I, S. 51. Einen ähnlichen Fall wie bei Frescobaldi finden wir noch bei Couperin, *Pieces de Clavecin* Livre 3 [1722] 14 Ordre, *Le Rossignol*, wo ein Triller genau notiert steht, der Anfang in 16teln, dann 32tel und dann 64tel. Darüber steht aber »*Augmentes, par gradations imperceptibles*«.

einen Satz Spielregeln. Darunter ist die fünfte eine wortgetreue Wiederholung von Frescobaldis Regel[2]). Die Manier hat auch Frescobaldi in seinen Toccaten manchmal direkt ausgeschrieben[3]). Bei Frescobaldis Schüler Froberger[4]) finden wir sie wieder; auch bei dem etwas späteren Wiener Meister Poglietti[5]). In Frankreich schenkt noch Couperin dieser Manier besondere Aufmerksamkeit, indem er ein besonderes Zeichen für sie setzt, nämlich [6]). Die Manier war auch schon im 16. Jahrhundert, wenn nicht früher, in der Gesangsmusik und bei den Blas- und Streichinstrumenten in Gebrauch. Bovicelli führt sie in seinen »*Regole passeggiati*« (1594)[7]) an. Später finden wir sie wieder bei Joh. Gottfried Walther in seinem handschriftlich erhaltenen theoretischen Traktat unter dem Namen »*Punctus serpens*«. Er schreibt die Manier genau aus und verlangt, daß die auf diese Art gesetzten Noten »geschleift« werden sollen[1]).

---

1) »*Trovandosi alcuni passi di crome, e di semicrome insieme a tutte due le mani portar si che non troppo veloce; & quella che fara le semicrome dovra farle alquanto puntate, cioè non la prima ma la seconda sia col punto; e cosi tutti l'una nò, e l'altra si.*

2) *Intavolatura di Cembalo et Organo. Toccate, Capricci, Hinni sopra il canto fermo, Corrente, Balletti, Ciaccone e Passacagli diversi.* Perugia 1650. Vgl. Katalog Bologna IV 49.

3) Z. B. in Lib. II. Vgl. über diese Manier E. Dannreuther, »*Musical Ornamentation*« I 52—54.

4) Joh. Jakob Frobergers Orgel- und Klavierwerke. Denkmäler der Tonkunst in Österreich IV, 1, S. 28, 29.

5) Östr. Denkmäler XIII, 2, S. 1.

6) *Pieces de Clavecin 1re Livre* (1713) *Seconde Ordre, Allemande* »*La Laborieuse*« mit der Bemerkung »*Sans lenteur; et les doubles croches un tant soit pointes*«. Vgl. auch »*Art de toucher*« 1717, S. 394. Die Bemerkung braucht sich nicht ohne weiteres gerade auf die zweite Manier zu beziehen. Es könnte sich um die Punktierung der ersten oder der zweiten Note handeln. Derselbe Gedanke wird ausgesprochen in »*L'Art de toucher*«, S. 39, wo Couperin einen Unterschied zwischen den Franzosen und den Italienern konstatiert. Die Italiener notierten alles mit genauen Werten, wie es gespielt werden soll. Nicht so die Franzosen »*Par exemple, nous pointons plusiers croches de suites par degrés conjoints; et cependent nous les marquons égales*«. Bestimmter ist es in den Fällen, wo das obenerwähnte Zeichen gesetzt wird. Dieses Zeichen wird so erklärt (*Pieces de Clavecin 1re Livre* Paris 1713, S. 75) »*Coulés, dont les points marquent que la seconde notte de chaque tems doit être plus appuyée*«. Vgl. Dannreuther I, 101. Dannreuthers Übersetzung von »*appuyée*« als »geschnellt« scheint mir nicht zulässig. Ich glaube vielmehr, daß es sich hier um das Verweilen auf der zweiten Note handelt.

7) Vgl. Hugo Goldschmidt, »Verzierungen usw.« Monatshefte für Musikgeschichte 23 (1891), S. 118.

Die erste von Sancta Marias Manieren, nämlich mit der längeren Note zuerst, wird von Georg Muffat für das Violinspiel bei Passagen gleichlanger Noten empfohlen und zwar als speziell dem französischen Geschmack, dem Gebrauch der Lullisten, entsprechend[2]). Bei allen diesen späteren kann man immer noch an Sancta Marias warnende Worte (S. 41) denken. Die Manier darf nicht übertrieben werden. Die Verlängerung oder Beschleunigung soll nur groß genug sein, um bemerkt zu werden. Die Übertreibung verursacht nur Häßlichkeit. Spitta (Bach I, 413) tut der Sache noch Erwähnung. »Gewisse rhythmische Manieren wurden als Vivaldis Erfindung angesehen«. Man nannte sie die Lombardische Manier[3]). Wir sehen aber, wie weit die Geschichte dieser Spielweise zurückgeht. Sie liefert wieder einen Beweis, daß die Alten ihre Instrumentalstücke doch nicht so trocken auffaßten, wie sie manchmal auf dem gedruckten Blatt aussehen. Das hängt wieder mit dem großen Spielraum zusammen, den sie dem ausführenden Künstler bei den Verzierungen erlaubten. Der gute Spieler mußte auch schaffender Künstler sein und durch seine künstlerische Auffassung und seinen subjektiven Vortrag dem Werk den Charakter des aus eigener Empfindung hervorquellenden, frei improvisierten Stoffes geben. Das ist ein Zug, der bei uns mit unseren peinlich genauen Vortragsvorschriften immer mehr in den Hintergrund tritt. Diese Tatsache ist schon öfters für das Verständnis der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts betont worden. Aber von diesem Standpunkt betrachtet, gewinnen auch die Instrumentalwerke des 16. Jahrhunderts eine ganz andere Bedeutung. Der Ruhm eines Merulo, eines Gabrieli, eines Cabezon, beruhte wohl nicht zum wenigsten auf dem freien lebendigen Geist, den sie ihren manchmal so leblos erscheinenden Stücken beim Vortrag einzuhauchen wußten. Wenn man die erhaltenen Kompositionen dieser Meister immer so wörtlich auffaßt, wie sie da stehen, tut man ihnen gewiß Unrecht.

Noch einen Punkt möchte ich erwähnen, der eine gewisse Freiheit in der Übertragung auf das Instrument betrifft. Es ist die eigentümliche Anweisung Bermudos (S. 20) für diejenigen, die einen voller klingenden Satz auf dem Instrument spielen wollen. Da war die Oktavverdopplung einiger Stimmen ein leichtes Mittel. Das kommt eigentlich auf das ak-

1) Vgl. Hermann Gehrmann, »Joh. Gottfr. Walther als Theoretiker«, Vierteljahrsschrift VII (1891), S. 521.

2) *Florilegium secundum* 1698 deutsche Vorrede. »Von dem Tact« Par III. Denkmäler der Tonkunst in Österreich II, 2, S. 24. Beispiele S. 53—54.

3) Wasielewski, »Die Violine im 17. Jahrhundert«, Bonn 1874 erwähnt (S. 26) daß die Lombardische Manier bei Biagio Marini in den »*Arie, Madrigali* usw.« 1620 vorkommt.

kordische Spiel heraus. Man sieht, wie Bermudo schon einen für das Klavierspiel charakteristischen Punkt erkannt hat und ihn logisch anwendet. Er hat es vielleicht den Lautenspielern abgelauscht; denn schon in den frühesten Lautendenkmälern begegnen uns solche Stellen, besonders bei Kadenzen, wo der Lautenspieler durch Hinzusetzen einiger Töne, die zu der Harmonie paßten, den Akkord voller machte. Wo es anging und der Fingersatz der linken Hand auf dem Griffbrett es erlaubte, wurden da manchmal sämtliche sechs Saiten der Laute in Anspruch genommen, indem man einfach mit dem Daumen oder mit einem anderen Finger der rechten Hand über die Saiten hinwegstrich. Solche Akkorde nannten die deutschen Lautenisten »Durchstreiche«. Bermudo will diesen Kunstgriff aber konsequenter angewendet haben, als es die Lautenisten taten. Der Spieler soll nicht nur einige Akkorde planlos einstreuen, sondern die Manier mehrere Takte nacheinander durchführen. Daß man ebenso in Italien diese Manier wenigstens in demselben Maße wie auf der Laute auch auf dem Klavier anbrachte, beweisen einige sehr interessante Sammlungen aus der Offizin Simon Verovios, des ersten Musikverlegers, der den Kupferstich zur Herstellung musikalischer Drucke in Italien verwendete. Von 1586 bis 1595 veröffentlicht Verovio eine ganze Reihe von Werken, die einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Instrumentalspiels in Italien liefern, (vgl. Eitner, Quellenlexikon); denn sie vereinigen in sich den originalen Vokalsatz, eine Übertragung für Cembalo und eine zweite Übertragung für Laute und zwar im *Diletto spirituale. Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi eccmi. Musici*, Rom 1586, in folgender Anordnung: Auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches stehen die Vokalstimmen jede für sich, eine unter der Anderen wie im Chorbuch. Auf der rechten Seite stehen die Instrumentalsätze, erst für Klavier, dann für Laute und zwar für das Klavier in transponierter Lage. Die Werke waren also für Dilettanten bestimmt und nicht für den vollendeten Spieler, der aus den Stimmen hätte spielen können. Bei den Klaviersätzen werden die Vokalstimmen einfach in die italienische Orgeltabulatur übertragen, mit einigen einfachen Verzierungen versehen, und hier und da einige Akkorde vollstimmiger ausgestattet[1]. Daß in späterer Zeit bei der Vokalmusik ein dem Bermudoschen Kunstgriff ähnliches Verfahren vorkommt, wissen wir durch M. Praetorius (*Synt. Mus. Tom III* (1619) S. 158)[2]. Er schlägt vor, daß, wenn sich im Chor ein Knabe mit sehr hoher Stimme befindet, man ihn den Alt eine Oktave höher singen lasse. Ebenso kann der Tenor von einem Knaben eine Oktave höher gesungen werden.

1) Siehe Musikbeilage S. 280—82. Das als Beispiel mitgeteilte Stück ist aus einem dreistimmigen Vokalsatz in ein vierstimmiges Klavierstück umgewandelt.

2) Vgl. auch Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte X (1878), S. 41.

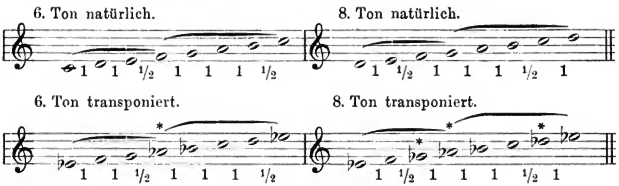
Die Transposition.

Die Verzierungsfrage war ein Punkt, über den man streiten konnte. Sie wurde, nach den Theoretikern zu urteilen, im Anfangsunterricht nicht so sehr berücksichtigt. Alle Schriftsteller aber sind darin einig, daß das Transponieren eine äußerst wichtige und nicht zu umgehende Kunst sei, die man von vornherein lernen und unausgesetzt üben müsse. Das ist eine Ansicht, die man heutzutage nicht so eifrig vertritt. Die meisten Klavierspieler beschäftigen sich überhaupt nicht damit und auch die Organisten leisten hierin nicht soviel, als man in früheren Zeiten verlangte. Auch hier besteht ein großer Unterschied zwischen dem früheren Lautenspiel und dem Orgel- und Klavierspiel. Das liegt ja auch auf der Hand. Wir haben es mit einer Zeit zu tun, in der man noch keine internationale Stimmung hatte, in der bekanntlich die Orgeln bezüglich der Stimmung untereinander sehr verschieden waren, wozu auch die Verschiedenheit der Formen sowohl der Windinstrumente wie Orgel, Positiv und Regal, als auch der verschiedenartigen besaiteten Tasteninstrumente wie Clavichord, Clavicembalo, Virginal, Spinett, auch Claviorgano, nicht wenig beitrug. Da mußte man schon sehr mit der Notwendigkeit der Transposition rechnen. Und die Theoretiker lassen es an Hinweisen auf diese Notwendigkeit nicht fehlen.

Hier sind es wiederum die Italiener, die die Sachlage am ehesten, wie es scheint, erkannt haben und ihr gerecht zu werden versuchen. Während bei Schlick und Virdung die Transposition für Tasteninstrumente als solche nicht behandelt wird, finden wir schon bei Aron in allen seinen Werken mehr oder minder gründliche Erörterungen dieser Frage. Es wird bei ihm, sowie bei den anderen italienischen Schriftstellern besonders für den Organisten gesorgt, denn für diesen, der dem Chor die Tonart angeben mußte, der den Chor begleiten oder mit dem Chor wechseln (antiphonieren) mußte, war ja die Kenntnis der Transposition eine sehr wichtige Sache. In allen diesen theoretischen Erörterungen, den spanischen sowohl wie den italienischen, handelt es sich hauptsächlich um die Möglichkeit gewisser Transpositionen und die Unmöglichkeit anderer. Der Tatsache, daß die Instrumente nicht gleichschwebend temperiert waren, mußte Rechnung getragen werden. Dafür mußte der Spieler seine Kenntnisse von den schwarzen Tasten heranziehen, die er ja, wie wir gesehen haben, schon zu Anfang des Studiums gründlich lernen mußte. Von der Lage der großen und kleinen Halbtöne, der »*semitonos cantables*« oder »*incantables*« hing die Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Transposition ab.

Aron bringt in seinem *Lucidario* ein Kapitel »*Del modo di procedere*

con le sillabe accidentali nello stromento detto Organo«[1]. Er baut da regelmäßige Hexachorde auf den Tönen *A, H, d, e, f, a, h,* $\bar{d}$ und $\bar{e}$ auf und setzt die nötigen Kreuze oder ♭ vor, wobei der Ton *dis*, der nach der strengen Theorie nicht vorhanden ist, vorkommt. Den Ton *ais* scheint Aron vorsichtig zu vermeiden. Er erläßt eine Mahnung an den Kapellmeister, es nicht von dem Organisten zu verlangen, daß er den 6. oder 8. Ton (Modus) auf dem *es* spielen soll. Das ist unmöglich wegen des Fehlens eines kleinen Halbtones *g-as*. Folgende Notierung möge dieses klar machen.



Die mit * bezeichneten Töne sind auf der Klaviatur nach Arons Stimmung Kreuztöne.

Aron erwähnt aber, daß es Musiker gäbe, die behaupteten, daß das ganz gleichgültig sei, denn der Unterschied sei nicht wahrnehmbar.

Aron schlägt vor, dem Übel abzuhelfen durch die Einschaltung einer weißen Taste in die schwarze, zwischen *g solreut gravi* und *a acuta*. Es ist dies der viel umstrittene Ton *gis* oder *as*, der, wie wir gesehen haben, schon dem Ramis de Pareia und dem Schlick (S. 74) Schwierigkeiten machte. Bei Bermudo wird diese Schwierigkeit auch erwähnt.

Auch Zarlino äußert sich über die Transpositionen[2]. Sie wären nicht nur nützlich, sondern sehr notwendig für den Organisten, der den Chor begleitet, und überhaupt für jeden Spieler, der eine Stimme begleitet. Wenn man für ein Instrument in einer transponierten Tonart komponiert, müsse man genau auf die nicht vorhandenen Töne, besonders auf dem Clavicembalo Rücksicht nehmen. Unser Bermudo (S. 17ff.) behandelt diesen Punkt sehr ausführlich. Schon sein Klaviaturschema gibt reichen Aufschluß über die Transpositionen. Aber auch im Text geht er viel gründlicher und klarer als irgend ein anderer Schriftsteller seiner Zeit auf die Frage ein. Dabei bleibt er nicht bei der theoretischen Erörterung stehen, sondern gibt ganz praktische Winke, wie man sich beim Spielen

1) Fol. 36*v* Lib. 4, Cap. VI. Ich zitiere die Ausgabe Venedig 1545. Die erste Ausgabe erschien aber schon 1525.

2) *Istitutioni harmoniche.* Ven. 1558, 4 Parte, Cap. 17, S. 390. *Della trasportatione delli Modi.*

über die Schwierigkeiten hinweghelfen kann; zum Beispiel das Vermeiden einer Kadenz, durch die ein falscher Halbton hervorgehoben wird, wie in dem Falle, wo man den ersten Modus auf *H* spielt, wo die Kadenz auf der Finalis mit erhöhtem Leitton unmöglich ist. Hier hat er es auch nicht an ausgeführten Notenbeispielen fehlen lassen. Auch der Rat, bei einer unglücklichen Wahl der Tonhöhe seitens der Sänger der Schwierigkeit durch eine geschickte Modulation nach einem tieferen Tone abzuhelfen, zeugt von der Erfahrung und dem äußerst praktischen Sinn unseres Autors.

Bermudo ist einer der ersten, der auf den Zusammenhang zwischen der Zahl der ♭ oder Kreuze in der Vorzeichnung und dem Intervall der Transposition hinweist. Dabei geht er aber nicht so weit wie seine Zeitgenossen in Italien, indem er Transpositionen nach einer großen oder kleinen Terz höher ausschließt (S. 18). Nicht nur für den geübten Musiker, der vom Blatt transponieren soll, sondern auch für den Anfänger gibt er ganz praktische Ratschläge. Mit den Regeln vom Abzählen der Intervalle einerseits oder von der Änderung in den Vorzeichen (Schlüssel und ♯ oder ♭) andererseits hat er eigentlich die einzigen praktischen Methoden, die für die damalige Zeit möglich waren, erschöpft. Denn die Methode, die auf das Auffassen der tonalen oder harmonischen Verhältnisse der Töne oder Akkorde zur Tonika und das Übertragen dieser Verhältnisse auf die neue Tonika beruht, eine Methode, die heutzutage manchmal angewendet wird, mußte ja den Alten ferner liegen als uns mit unserem ausgeprägten tonalen harmonischen System. Auch in seinen allgemeinen Ratschlägen für Spieler (S. 22) verordnet Bermudo das ständige Üben der gelernten Stücke in allen Transpositionen. Die besonders schwierigen Stellen, die man aus den Werken herausnimmt, um sie als Etüden zu benutzen, sollen in allen Transpositionen geübt werden. Auch in den Kapiteln, welche er dem Organisten und dem Respondieren zum Chor widmet, zeigt sich Bermudo als erfahrener, praktischer Organist (S. 23). Die Klarheit, mit der er die Verschiedenheit der Orgeln, ihre Tonhöhe und die dadurch verursachten Transpositionen, die es den Sängern ermöglichte, immer in bequemer Lage zu singen erörtert, würden seine Äußerungen wertvoll machen für die Erforschung der Stimmungen, die man zu seiner Zeit in Spanien beim Singen gebrauchte. Die Beschreibung des Registers in der Orgel der königlichen Kapelle zu Granada, bei der das *as* oder das *gis* durch besondere Züge, je nach Bedarf eingeschaltet wurde, beweist, daß sich auch die spanischen Orgelbauer mit der Frage dieses für die Transposition so wichtigen Tones beschäftigt und eine verhältnismäßig praktische Lösung des Problems gefunden hatten, ohne das sonst übliche Spalten der schwarzen Tasten anzuwenden.

Obwohl Bermudo in allen diesen Erörterungen sich streng an die theoretische Lehre hält, ist doch auf die Stelle hinzuweisen (S. 17), an

der er von der Tatsache spricht, daß das Ohr daran gewöhnt wird, theoretisch nicht reine Töne zu hören, ohne daran Anstoß zu nehmen. Hiermit nähert er sich der Meinung derjenigen, die Aron anführt, welche behaupten, daß die Verwendung der Kreuztöne für ♭-Töne gleichgültig wäre. Wir haben bei der Besprechung der Stimmregeln gesehen, daß Lanfranco auch zu dieser Klasse gehört, die beim Spielen die Ungleichheit in der Temperatur ignoriert (S. 76, Regeln 9 und 10). Auch Sancta Maria schreibt über die transponierten Töne ein Kapitel (Teil I, Kap. 25), geht ziemlich genau auf die Sache ein, bringt aber nichts Neues von Bedeutung. Jedoch die Wichtigkeit des Transponierens und des Übens darin betont er ebenso wie Bermudo. Wie Bermudo rät er dem Schüler, seine Stücke in allen Lagen zu üben und besonders darauf zu achten, daß durch die Transposition die melodische Struktur des Stückes nicht geändert werde (S. 50). Auch setzt er es unter die Bedingungen des vollendeten Spiels, daß der Spieler genau mit den Transpositionen Bescheid wisse und sich über deren Möglichkeit oder Unmöglichkeit auf dem Instrument und über die Gründe dafür völlig klar sei (S. 54). Hier wiederholt er auch ausdrücklich die Instruktion von dem Üben im Transponieren der gelernten Stücke.

Bei Diruta spielt die Transposition auch eine wichtige Rolle. Er widmet ihr ein ganzes Buch seines *Transilvano*[1]) und weist wieder hin auf die Bedeutung dieser Frage für den Organisten. Er behauptet, daß die Mehrzahl der Orgeln höher gestimmt sei als der Chorton, und daß der Organist einen Ton oder eine Terz tiefer transponieren müsse. Um das Wesen der Transpositionen klar zu machen, gibt er eine ganze Reihe zweistimmiger Stücke, die dann in alle Lagen, die für den Organisten in Betracht kommen, transponiert notiert werden. Diese soll der Schüler erst in der natürlichen Lage spielen und dann in den Transpositionen. Danach soll er in gleicher Weise drei- und vierstimmige Stücke üben. Endlich soll er ein Ricercar auswendig in natürlicher Lage spielen und darauf in verschiedenen Transpositionen. Der Not gehorchend werden auch bei Diruta die meisten Beispiele einen Ton oder eine Terz tiefer transponiert, öfters auch eine Quarte oder eine Quinte. Seltener kommen Beispiele von Transpositionen um einen Ton oder eine Quarte höher vor. Diese letztere hat Bermudo für den ersten Modus als sehr gebräuchlich, sowohl bei den Sängern als bei den Spielern, bezeichnet (S. 18). Diruta wendet sie für den ersten Ton nicht an. Er bedient sich bei diesen Transpositionen der üblichen Vorzeichnungen bis zu drei Kreuzen

1) *Transilvano, Seconda Parte Libro III »Nelle quale si dimostra la vera formatione, cognitione, e trasportatione di tutti i Tuoni, sì del canto figurato, come anco del canto fermo: cosa appartenente ad ogni Organista per lasciare in tuono al choro«* Vgl. Krebs, a. a. O., S. 352—353.

oder zwei ♭. Drei ♭ kommen weder bei ihm, noch bei Bermudo vor. Darin unterscheiden sich beide von Aron, der sogar vier Kreuze hatte. Diruta behauptet auch, daß die Transposition den Charakter der Tonart ändern könne[1]). Auch im vierten Buch, bei der Besprechung des Wechselspiels zu dem *Magnificat* kommt er wieder auf die Transpositionen zurück. Er gibt da eine Anzahl solcher Magnificat-Zwischenspiele[2]), wie vorher mit verschiedenen Transpositionen. Hier schlägt er vor, daß man diese Stücke erst in natürlicher Lage auswendig spielen lerne und sie dann in der Transposition übe. Auch wird in diesem Buche die Frage von der Unmöglichkeit der Kadenzen mit erhöhtem Leitton auf *E* und auf *H* sowie auf anderen Tasten und die Abhilfe dieses Übels durch gespaltene schwarze Tasten (*tasti scavezzi*) berührt[3]). Auch Cerone behandelt noch die »*tonos trasportados*«[4]). Zum Teil fußt er hier wieder auf Sancta Maria (wiederum ohne Quellenangabe). Er geht aber über Sancta Maria hinaus, indem er sämtliche 12 Modi behandelt und nicht nur die acht alten. Mehrfach betont er die Tatsache, daß die Transposition eigentlich den Organisten viel mehr angeht, als den Komponisten oder den Sänger.

Wir sehen also, die damalige Ungleichheit in den Tonhöhen der Instrumente, die Freiheit, mit der der Vorsänger oder der Kapellmeister die Tonhöhe für den Chor wählen durfte, und die Mängel der ungleichschwebenden Temperatur verursachten dem begleitenden Spieler ungeheure Schwierigkeiten. Diese Schwierigkeiten haben auch die Theoretiker und Pädagogen berücksichtigt. Darin liegt ein weiterer Grund für die lange Zeitdauer des Studiums. In den praktischen Orgel- und Klavierdenkmälern werden Transpositionen selten angezeigt oder vorgeschrieben. Eine Ausnahme ist die manchmal vorkommende Transposition in die

1) Auf die Frage seines Schülers, warum die Komponisten den zweiten Ton, welchen Diruta als traurig und klagend bezeichnet hatte, zu Canzonen, Madrigalen und anderen heiteren Stücken benutzen, antwortete Diruta: »*La causa procede che lo trasportano alla Quarta alto, fanno le modulationi vive & allegre. Ma quando l'Organista lo sonerà nelli suoi tasti naturali con le modulationi meste, & dogliose, si sentirà il suo naturale effetto.*« Transilvano II, Lib. III, S. 11.

2) Das Magnificat wurde bekanntlich mehr als irgend ein anderer Teil der Liturgie in den Psalmtönen im Wechselgesang zwischen Chor und Orgel ausgeführt; woher es auch kommt, daß wir mehrere solche Magnificat-Sätze haben, bei denen nur jeder zweite Vers des Textes komponiert ist. Über die sonstige Bearbeitung des Magnificats in der Instrumentalmusik vgl. Hugo Botstiber in der Einleitung zu Pachelbels Magnificat-Fugen. Denkmäler der Tonkunst in Österreich VIII, 2, Wien 1901, S. XIII. Über die Rolle, welche die Orgel überhaupt mit Zwischenspielen übernimmt, vgl. E. v. Werra, Denkmäler der Tonkunst in Bayern IV, 2, S. XVIII, XIX.

3) Transilvano II, Lib. IV, S. 16.

4) *Melopeo*, Neapel 1613, Lib. XIV, cap. 20, S. 907ff. Ferner Lib. XVI, cap. 22, Lib. XII, S. 680. Auch S. 922, 925.

Oberquarte oder Unterquinte durch die Vorzeichnung eines ♭. Diese war ja von alters her durch die gleichzeitige Existenz des Dur- und des Mollsystems, die sozusagen ineinander geschoben wurden und in ihrer Vereinigung das vollkommene System bildeten, in Gebrauch gekommen. Andere Vorzeichnungen kommen außerhalb der Lehrbücher selten vor. Auch sind gleichzeitige Fassungen von Original und Transposition selten. Ein Beispiel davon liefert die Ausgabe von Andrea und Giov. Gabrielis Intonationen, Venedig 1593, wo neben den Originalsätzen auch immer eine Transposition um eine Quarte oder Quinte höher oder tiefer gegeben ist. Aber hier handelt es sich wieder um Stücke, die dazu dienten, dem Chor den Ton zu geben. Die Toccaten in demselben Werke werden nicht transponiert. Für die Sänger waren ja Andeutungen über die Transposition nicht nötig. Dem absoluten Tonbewußtsein, für das man heute manchmal so eifrig eintritt, wurde, wie wir schon aus den Zuständen bei den Instrumenten schließen können, wenig Rechnung getragen. Für die Alten, besonders für die Kapellmeister, war das System der Chiavette die einzige Andeutung einer Transposition oder das Mittel, eine nicht vorgezeichnete Transposition zu unternehmen. Dieses System wird wohl auch dem Organisten und dem Klavierspieler öfters Dienste geleistet haben, obwohl, außer der aus Bermudo angeführten Stelle, mir in den Schriftstellern keine Erwähnung der Transposition durch Schlüsselverschiebung bekannt ist.

Die Fantasia.

Es ist betont worden, daß die Freiheit im Spiel ein Charakteristikum der Zeit, die wir behandeln, ist. Nirgends ist dieser Freiheit größerer Spielraum gegeben, als in dem Fantasieren. Wir sahen, Sancta Maria legt sein ganzes Werk darauf an, diesen Höhepunkt der Kunst erreichbar zu machen. Es war die letzte Stufe in der Ausbildung des Spielers. Der Unterricht fing, nachdem der Schüler die ersten Begriffe von der Klaviatur, der Handhaltung und die Elemente des Fingersatzes sich zu eigen gemacht hatte, mit der Übertragung einfacher Vokalstücke auf das Klavier an. Mit diesem Stoff wurde die ganze Lehre von den Verzierungen, dem geschmackvollen Spiel und der Transposition verbunden. Bermudo (S. 13) und Sancta Maria (S. 54) betonen ausdrücklich, daß der Schüler sich nicht im Fantasieren versuchen soll, bis er die Technik des Instruments völlig beherrscht und viele übertragene Stücke gelernt hat. Dieses freie Fantasieren konnte sich nun nach zwei Richtungen hin entwickeln. Einerseits haben wir das absolut freie, ungebundene Spiel, welches nur mit Akkordfolgen oder Passagenwerk arbeitete; und andererseits das beschränktere aber künstlerisch einheitlichere Spiel, welches sich

mit der Durchführung eines oder mehrerer Themen beschäftigte. Das letztere ist das einzige, welches Sancta Maria berücksichtigt. Aus dem ersteren entwickelte sich das Preludium und die Toccata; aus dem zweiten die Fantasia, wie man sie im 16. Jahrhundert im engeren Sinne verstand, das Recercar (bei den Spaniern auch *Tiento* genannt) und die spätere Orgelfuge.

Wie schon erwähnt, wurde die Kenntnis der Musiktheorie, die für dieses freie Spiel erforderlich ist, von allen Schriftstellern berücksichtigt. Den theoretischen Werken über das Orgelspiel ist immer eine Kontrapunktlehre beigegeben, sowohl bei Diruta als auch bei den Spaniern. In Deutschland haben wir in Paumanns *Fundamentum Organisandi* eine praktische Lehre des Orgelkontrapunktes. Buchners Orgeltabulatur ist ein Beispiel eines solchen praktischen Lehrbuches für eine höhere Lehrstufe. Für die ersten Anfänge des Studiums des freien Spieles gibt Sancta Maria wieder eine sehr praktische Anleitung. Er verbindet es mit den Studien des vorgeschritteneren Übertragens. Schon im ersten Teil seines Werkes weist er fortwährend auf den Nutzen, der für das Fantasieren aus den früheren Übungen gezogen werden kann, hin. Der Sinn für schönen Kontrapunkt wird dadurch erzogen, daß der Schüler jede Stimme des Werkes, welches er zu lernen anfängt, für sich singt. Er soll ferner die thematische Struktur des Stückes genau studieren (S. 47—8) und sich alle Kadenzformeln einprägen, um sie später in der Fantasia zu verwenden. Er soll sich durch Aneignung der schönen, graziösen Kontrapunkte, die ihm vorkommen, einen Stoff sammeln, den er in der Fantasia gebrauchen kann (S. 86). Die ersten Versuche im freien Spiel knüpfen sich auch an die schon gelernten Stücke an. Der junge Spieler nimmt irgend eine Stimme aus einem Vokalwerk und spielt sie als Discant mit selbsterfundenen Begleitharmonien. Dann setzt er dieselbe Stimme in den Alt, dann in den Tenor und schließlich in den Baß.

Er sollte sich auch in dem Kontrapunktieren über einen cantus planus üben (S. 54). Diese Heranziehung des Chorals (sowie auch der Hymnen) war eine auch in anderen Ländern gebräuchliche Methode. Buchners Orgelbuch gibt sich ganz und gar mit dem Kontrapunkt über *cantus firmi* aus dem Choral ab. Er war ja überhaupt für den Organisten sehr wichtig, besonders bei den Magnificat-Zwischenspielen. Neben dem Choral erfreuten sich auch die Hymnenbearbeitungen großer Verbreitung. Unter Bermudos speziell zum Spielen komponierten Beispielen befinden sich mehrere solche Hymnenbearbeitungen. Cabezon schließt sich der Anordnung Sancta Marias an, indem er in seinen einleitenden zwei-, drei- und vierstimmigen Übungsstücken Hymnen anbringt und die Melodie in verschiedene Stimmen legt. Er bearbeitet auch hier cantus planus-Themen wie Kyries und bringt besonders viele Beispiele

über die Psalmtöne. Ähnliche Hymnenbearbeitungen findet man auch in Italien von den frühesten gedruckten Sammlungen bis zu Diruta. In Spanien scheinen sie aber besonders beliebt gewesen zu sein. Noch das portugiesische Denkmal, »*Flores de Musica*; *para o instrumento de tecla & harpa*« (Lissabon 1620) von Manoel Rodrigues Coelho[1]) bringt eine große Anzahl solcher Hymnenbearbeitungen, in denen die Melodie als cantus firmus durch die verschiedenen Stimmen wandert. Auch bringt Coelho eine Reihe imitierender Fantasien, deren jede die Melodie einer Verszeile als Thema hat. Die Melodie »*Ave maris stella*« ist hier, wie auch oft bei den andern Komponisten, die am meisten bearbeitete.

Durch Übungen über solche Themen gelangte der Spieler endlich zum Höchsten in der damaligen Orgelkunst, zum extemporierten Durchführen eines bestimmten Themas. Es scheint eine Eigentümlichkeit der ganzen spanischen Schule zu sein, daß sie wenig oder gar keine Rücksicht auf die in der Form völlig freie Fantasie nimmt. Auf dieses Gebiet, das dem Virtuosen die größte Gelegenheit bietet, seine glänzende, rauschende Technik zu entfalten, und auf dem gerade die Vertreter des prunkvollen venetianischen Stiles ihr Bestes geleistet haben, scheinen sich die Spanier nicht gewagt zu haben. Sie hielten sich ziemlich streng an die geistreichere, kunstvollere gebundene Form des *Tientos*, die Fantasia im engeren Sinn, wie sie bei Sancta Maria immer zu verstehen ist. Und das nicht zu ihrem Schaden; denn was ihnen da an äußerem Glanz, an der technischen Bravura abging, das ersetzten sie durch eine glattere Faktur, ein feineres Formgefühl, und noch viel mehr durch eine sanfte, liebliche Innigkeit des Ausdruckes in der Melodie und auch manchmal in harmonischer Hinsicht, wie sie geradezu überraschen. Die erhaltenen *Tientos* von Cabezon können sich in dieser Beziehung ruhig mit den Recercaren und Fantasien der zeitgenössischen italienischen Komponisten messen. Buus und Willaert müssen da zurückstehen, und selbst Merulo und die Gabrielis reichen nicht oft an die einfachen, aber ich möchte fast sagen, tiefen Schönheiten der besten Cabezonschen Werke heran.

Das ist überhaupt ein Merkmal der spanischen Musik dieser Zeit. Vittoria ist dem Palestrina oft zum Verwechseln ähnlich. Morales findet wenige seinesgleichen unter den vorpalestrinischen italienischen Komponisten. Was diese beiden berühmten Spanier ihren Landsleuten von Rom zurückbrachten, war nicht etwa ein höherer Sinn für das musikalisch Schöne, sondern eine gelehrtere, gewandtere kontrapunktische Technik. Und diese Tatsache war den Spaniern selber nicht unbekannt. Bermudo rechnet schon in seinem Werke von 1549 (Fol. X. *r.*) den Morales

1) Exemplar Kgl. Bibl. Berlin. Näheres über das Werk siehe Seiffert, a. a. O., S. 146.

mit dem Niederländer Gombart zu den »*estrangeros*«. Er betont aber, daß es dies bei Morales tut, weil dieser in seiner Musik neben der Grazie und Sonorität der Spanier auch die Gelehrtheit und die künstlerische Gewandtheit der Ausländer aufweist. Es ist überhaupt noch nicht erforscht worden, welchen Einfluß die vielen Spanier, die im 16. Jahrhundert in der päpstlichen Kapelle wirkten, ausübten[1]). In dem weltlichen Liede tritt der charakteristische Zug der spanischen Musik noch deutlicher hervor. Die ganze italienische Musik des 16. Jahrhunderts hat keine so schönen, graziösen, ausdrucksvollen und doch so volkstümlich einfachen Lieder zur Laute aufzuweisen, wie wir sie in den Romanzen und *Villancicos* der Spanier finden[2]). Man könnte vielleicht die französischen Chansons zur Laute (Attaingnant 1530) damit vergleichen. Es ist aber ein Unterschied zwischen den französischen und spanischen Liedern. Die ersteren haben etwas Lebhafteres, Heitereres, Zierlicheres an sich, während letztere mehr zum Ruhigen, oft Traurigen und Schwermütigen geneigt sind. Hieraus erklärt sich wohl auch die öfters zitierte Charakterisierung des Gafurius, in der er die Singarten der verschiedenen Nationen bespricht und von den Spaniern sagt, daß sie klagen oder weinen, und daß die Franzosen singen[3]).

In diesem Zusammenhang möchte ich auch Sancta Maria als Komponist einer kurzen Besprechung unterziehen. Von größeren Kompositionen Sancta Marias ist uns nichts bekannt. Die vielen Beispiele, die sein Werk enthält, sind nur Beispiele. Der größte Teil soll nur das exemplifizieren, was er seinen Schülern über das systematische Studium und die Übung im Fantasieren mitteilt. Sie bringen daher nichts, was an die Fingerfertigkeit irgendwelche Ansprüche macht. Das liegt ja wohl zum Teil an dem Zweck der Kompositionen. Aber selbst Cabezon geht in seinen *Tientos* nicht sehr weit von diesem einfachen, oft Note gegen Note gesetzten Stil ab. Daß Sancta Maria aber den oben erwähnten Sinn für schöne und geschmackvolle Melodie besaß, geht auf dem ersten Blick hervor. Sein Satz ist durchaus nicht künstlich. Mit den theoretisch-technischen Leistungen der Italiener können die seinigen sich nicht messen; und doch kommen manchmal überraschende Wirkungen vor. Die Grazie und Sonorität, die Bermudo für die Spanier in Anspruch nimmt, treten öfters bei Sancta Maria hervor. Dem prahlerischen Bermudo kann man diese

1) Über ihre Namen und Stellung vgl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1885, S. 85, 1892, S. 88 ff. Palestrinas 2. Buch Messen, die Marcellus Messe enthaltend (1567), sowie auch das dritte Buch (1570) waren dem König Philipp II. von Spanien gewidmet.

2) Vgl. die bei Morphy »*Les luthistes espagnols*« mitgeteilten Proben.

3) Franchinus Gafurius. »*Theorica Musice*«. Mediolani 1492, Lib. V, cap. 8 fol. K. V. »*Cantant Gallici. Hyspani ploratus promunt.*«

Vorzüge nicht nachrühmen. Nach seinen hölzernen Kompositionen zu urteilen, war er überhaupt kein tüchtiger Musiker, obgleich er für die praktischen Schwierigkeiten seiner Kunst einen scharfen Blick hatte. Ganz anders steht es mit Sancta Maria. Wenn er auch nicht wie die tiefgelehrten Ausländer schreiben konnte, so hat er wenigstens seine eigene Lehre befolgt. Er hat wirklich seine Themen so gewählt, daß sie immer wie Abschnitte eines schönen Gesanges erscheinen. Und trotz der Einfachheit der Stücke sind sie fast immer in allen Stimmen gesanglich und interessant. Eine Eigentümlichkeit in Sancta Marias Setzart ist die paarweise Behandlung der Stimmen, welche er zum Prinzip macht. Dadurch wurde ja natürlich das Komponieren, speziell das Improvisieren viel leichter gemacht, aber dadurch verlor es auch an künstlerischer Bedeutung. Es wird bei den anderen Spaniern und auch sonstwo nicht so markiert wie bei Sancta Maria.

Einen Grund für die leichter faßliche Thematik der Spanier möchte ich in den vielen Hymnenbearbeitungen finden, die uns gerade in Spanien so oft begegnen. Diese Gesänge hatten ein volkstümlicheres Gepräge als die Melodien des Chorals, und durch die Beschäftigung mit solchen Melodien lernten die Spanier, da sie nicht durch leuchtende kontrapunktische Talente in die Versuchung, sich auf dem kontrapunktisch-virtuosen Gebiete weiter zu entwickeln, geführt wurden, ihren Kompositionen einen einfacheren, volkstümlicheren Zuschnitt zu geben. Man vergleiche die Hymnenbearbeitungen Bermudos, besonders die des *Pange lingua*, mit seinen übrigen Beispielen, und man wird hören, daß sie, dank ihrer einfachen Melodie, doch anders ausfallen, als seine sonstigen Kompositionsversuche. (Musikbeispiele S. 235.)

Das Fantasia-Spielen über ein gegebenes Thema war nicht eine spezifisch spanische Kunst. Wir wissen, daß es auch in Italien von jedem guten Organisten verlangt wurde. Darüber haben wir von der Markuskirche zu Venedig eine Nachricht. Es ist nämlich aus dem 16. Jahrhundert ein *Regolamento* für die Organistenprobe an der genannten Kirche erhalten. Zuerst mußte sich der Bewerber um die Stelle folgender Probe unterwerfen.

»Es wird das Chorbuch aufgeschlagen und von ungefähr ein Anfang eines Kyries oder einer Motette gefunden. Dieser wird abgeschrieben und dem konkurrierenden Organisten übergeben, der über dieses Thema, auf der zu besetzenden Orgel selbst, eine regelrechte Fantasia spielen muß, ohne die Stimmen zu verwirren, als ob vier Sänger sängen[1].«

1) Erwähnt wird das *Regolamento* bei Caffi. *Storia* I, S. 28. Caffi gibt kein genaues Datum. Später aber (S. 107 bei Caffi) ist in den Akten der Prokuratoren von San Marco 1541 die Rede von »*la solita prova di molti suonatori*«. Ambros (Geschichte III, 3. Aufl., S. 516) zitiert die Stelle, hat aber die Bedeutung des

Das erinnert sehr an Sancta Marias Worte über die Fantasia. Das Improvisieren einer Fuge bildete bis in die späteste Zeit einen Teil der Organistenprobe [1]).

Was uns nun in den praktischen Denkmälern erhalten ist, ist außer den Bearbeitungen von Vokalstücken eigentlich nur ein Reflex von einer viel größeren, nicht schriftlich fixierten Tätigkeit der Organisten und Klavierspieler. Die zwei Richtungen, nach welchen sich das freie Spiel entwickeln konnte, wurden schon unterschieden. Es wäre wohl ohne weiteres anzunehmen, daß die ersten Versuche nach der Seite des in Form völlig freien Spieles gemacht worden sind. Paumanns *Fundamentum Organisandi* enthält schon derartige freie Stücke, *Praeambula* genannt [2]). Es sind dies Stücke, die nach der Tonart genannt werden, in der sie schließen. Solche Stücke brauchte der Organist im Gottesdienst, um dem Chor den Ton zu geben; und gerade in diesem Teil seiner Tätigkeit mußte sich der Organist wohl hauptsächlich auf seine Fantasie verlassen. Ähnliche Stücke finden wir auch in den deutschen Tabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Kotter und Kleber bringen auch solche freie Fantasien; Kotter unter den Namen *Harmonia, Prohemium, Preludium, Preambulum* und *Anabole*; Kleber mit den Bezeichnungen *Preambulum* und *Fantasy*. Die Stücke bei Paumann sind zweistimmig, ein frei erfundener cantus firmusin der Unterstimme und dazu ein freier bewegter Kontrapunkt in der Oberstimme. Eine Ausnahme bildet das erste Preambulum (*super F.*), welches mit dreistimmigen Akkordfolgen anfängt, aber nach elf Takten sich wie die anderen weiterbewegt. Musikalisch sind sie nicht sehr ergötzlich. Besser steht es in dieser Beziehung bei Kotter und Kleber. Von diesen beiden ist Kotter entschieden der Geschicktere. Seine meistenteils dreistimmigen Stücke zeigen schon hier und da eine ganz glatte Faktur mit recht freundlichen Anklängen, die an Sancta Maria erinnern, wie z. B. in der Anabole in Fa. Bei Kleber und Kotter zeigt sich schon das Bestreben, dem Satz durch das Wiederholen eines Motivs in einer höheren oder tieferen Oktave mehr Einheit und Faßlichkeit zu geben.

Auch die gedruckte französische Klaviersammlung von Attaingnant, 1530, bringt solche freie Fantasien unter dem Namen *Preludes*. Sie unterscheiden sich von denen Kotters und Klebers darin, daß sie nicht nur die

---

Wortes *Fantasia* nicht klar erkannt und meint, es handle sich hier um das Partiturspiel aus dem Chorbuch, welches auch, wie wir bei Bermudo gesehen haben, von einem guten Organisten verlangt werden konnte.

1) Wie solche Aufgaben in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland aussahen, vgl. Max Schneiders Vorwort zu Band 28 der Denkmäler deutscher Tonkunst (Telemann) S. XLIV.

2) Vgl. die Neuausgabe in Chrysanders Jahrbüchern, S. 223—224.

trillerartigen Verzierungen und kleine Diminutionen anbringen, sondern auch lange Passagen, Tonleiter-Gänge, die sich manchmal mit eingestreuten kurzen Wendungen über zwei Oktaven erstrecken und häufig mit Terzen- und Sextenparallelen begleitet werden. Dadurch erhalten diese Preludes einen mehr instrumentalen Charakter, mehr das Aussehen einer instrumentalen Improvisation, gegenüber den sich enger an den Vokalstil haltenden deutschen Stücken. Hierin unterscheiden sie sich auch von den Stücken Sancta Marias. Diesen instrumentalen Charakter tragen auch die Bearbeitungen von Vokalwerken in der französischen Sammlung. Unter diesen Stücken befindet sich auch ein »*Prelude sur chacon ton*«, welches mit einer Folge von breiten, vollgriffigen Akkorden anfängt.

Aus dieser frühen Zeit liegen uns keine italienischen Denkmäler vor. Über die Formen der freien Fantasie dieser Zeit in Italien geben uns aber die vielen Lautendrucke einige Aufschlüsse, die weiter unten angeführt werden sollen. Eine Verwandschaft jedoch mit den deutschen Preambeln hatten die späteren Intonationen der Gabrieli. Auch sie waren nur kurze Stückchen, die dem Chor die Tonart angeben sollten, und sind ohne motivische Arbeit völlig frei gedacht.

Es ist leicht denkbar, daß die Komponisten bald empfanden, daß dieses völlig freie Fantasieren, obwohl es ihnen als Spielern größere Gelegenheit bot, ihre technische Virtuosität zu zeigen, doch keine einheitlichen oder zusammenhängenden Kunstwerke schaffen konnte. Man empfand wohl, daß gerade bei einer solchen textlosen Komposition die kanonische oder imitierende Schreibweise die logischste sei. Das Prinzip der Nachahmung, welches sich schon von so großem Wert in der Vokalkomposition erwiesen hatte, wird auch die Grundlage für eine lange Entwickelung nach einer Richtung hin für die Instrumentalmusik. Durch diese Schreibweise wurde der freien Komposition, die sonst leicht in ein planloses Herumirren ausarten konnte, ein fester Grund, ein eigener Zweck des Daseins gegeben; denn als Ausdruck eines Affektes kommt die damalige Orgel- und Klaviermusik, soweit wir nicht etwa die Tanzmusik so auffassen, wenig in Betracht. Diese Anschauung über den Inhalt der Orgel- und Klaviermusik war den Alten nicht unbekannt. Vincenzo Galilei, der so viel für die Achtung des Affektes in der Musik getan hat, und der einer der eifrigsten Kämpfer für den *stilo recitativo* war, drückt sich darüber sehr bestimmt und kräftig aus. Er beruft sich auf Merulo, Zarlino und Guami und behauptet, daß diese in ihren Orgelstücken, nicht etwa wegen ihrer eigenen Unfähigkeit oder wegen Mängel ihres Wissens, sondern infolge der Natur des Instrumentes harmonische Affekte der Härte, der Weichheit, der Rauheit, der Sanftheit und folglich das Weinen, Klagen, Seufzen, die Ruhe und die Raserei nie haben ausdrücken können und es nie mit solch außerordentlicher, wunderbarer

Grazie können werden, wie es die guten Lautenspieler tun[1]). Von dem virtuosen Glanzstück abgesehen, mußte man nun Formen finden, die sich für die reine Instrumentalkomposition eigneten. Zwei Formen waren es, die jetzt besondere Pflege fanden; erstens die Variationsform, das Variieren etwa einer Hymnenmelodie, oder eines sonstigen weltlichen geistlichen Liedes, oder eines Tanzes[2]), oder die variierte Begleitung eines Themas wie in der Ciaccona und Passacaglia; zweitens die Form, die sich mit der imitierenden Behandlung eines oder mehrerer Themen beschäftigt, wie bei Sancta Maria. Dem Experimentieren mit dieser letzten Form verdanken wir die vielen *Fantasien*, *Recercari*, *Tientos*, *Canzone francese* und *Capricci*, die den Weg für die mächtige Orgelfuge späterer Zeiten bahnten.

Was Sancta Maria unter seiner *Fantasia* verstand, ist uns ganz klar. Aber wie es sich in Italien mit dem *Ricercar* und der *Fantasia* verhält und wie sie sich entwickelten, ist eine etwas schwierigere Frage, die eine längere und genauere Forschung verlangt als hier möglich wäre. Über die Versuche, diese zwei Formen genauer zu definieren und sie auseinanderzuhalten, verweise ich auf Seiffert (Geschichte der Klaviermusik, S. 32—34). Die Italiener selbst scheinen sich nicht mit Bewußtsein an den Unterschied zwischen der Fantasie, die nur mit einem Thema arbeitet, und dem Ricercar, in welchem mehrere Themen nacheinander behandelt wurden, gehalten zu haben[3]). Was das *Ricercar* betrifft, möchte ich bemerken, daß es, soviel wir jetzt wissen, durchaus nicht zuerst bei den Organisten vorkommt, sondern bei den Lautenisten. Schon die ersten bekannten italienischen Lautendrucke von Petrucci bringen

---

1) Fronimo, Ven. 1584, S. 51. »... *al presente alcune altre dir vene voglio io con sopportatione di Claudio da Coreggio, del maestro nostro di capella, & del caro nostro Giosepho Guami, i quali tutti non per diffetto del Arte & saper loro ma della natura dello strumento, non hanno possuto, non possano, ne potranno mai, esprimere gli affetti delle Armonie come la durezza, mollezza, asprezza, & dolcezza, & consequentemente i gridi, i lamenti, gli stridi, i pianti, & ultimamente la quiete e'l furore, con tanta gratia & marariglia, come gli Eccellenti Sonatori nel Liuto fanno*«.

2) Siehe Cabezons »*Diferencias sobre las vacas*«. (Vgl. Ritters Geschichte des Orgelspiels, S. 72. »*Diferencias sobre la pavana italiana, la galliarda milanesa, el canto llano del Caballero*« etc. Gabrielis »*Pass e mezzo antico in cinque modi variati*« aus dem *Terzo Libro di Ricercari*. Ven. 1596. (Neugedruckt bei Torchi »*Arte Musicale* III, S. 71) scheint mehr eine sehr freie Fantasie über einen Tanzrhythmus zu sein als eine Variation eines Themas.

3) Noch im Jahre 1752 kommt das Wort in der Form »Recercate« vor bei Avison (*An Essay on Musical Expression*«, London 1752, S. 132), der sie mit »*extempore flourishings*« definiert. Vgl. auch die Vorschriften Pietro Pontios für das Recercar weiter unten, S. 144. Auch Sancta Maria macht keinen Unterschied zwischen Stücken mit einem oder mit mehreren Themen.

Recercari. Bei Spinaccino[1]) finden sich eine große Anzahl. Sie weisen aber keine Merkmale der späteren Orgelricercaren auf, sondern sind völlig freie, in langen Passagen sich ergehende Stücke. Die Hinzufügung bei einigen von Liedertiteln wie »*Ricercar de tous biens*« oder »*Ricercar a Juli amours*« lassen vermuten, daß diese fast ganz einstimmigen Tonleiter-Passagen als Vor- oder Nachspiele zu diesen Liedern dienen sollten. Bei den Stücken von Dalza[2]) ist dieses direkt vorgeschrieben. Bei jeder Vokalbearbeitung Dalzas wird darauf hingewiesen, welche von den in dem Werk enthaltenen Ricercaren als Vorspiel benutzt werden können. Diese Ricercaren haben schon ein bestimmteres Gepräge, eine entwickeltere Satztechnik als Spinaccinos. Sie stehen häufig mit einem sogenannten »*Tastar de corde*« in Verbindung. Dieses *Tastar de corde* weist die in den Orgelstücken häufig vorkommenden Akkordfolgen mit gelegentlichen Passagen auf, während das Recercar selbst mehr kontrapunktisch gehalten ist[3]). Nach der Zeit der Petruccidrucke sind erst wieder die Jahre 1536 und 1546 in Italien besonders reich an neuen Lautendrucken. Sie enthalten viele Recercari, meistenteils nicht imitierend. Ein Künstler, Francesco da Milano, der von A. F. Doni in seiner »Libraria« (Venedig 1580, fol. 41) in einem Satz mit Claudio Merulo genannt wird, hat auf diesem Gebiet mit Fugato-Anfängen Bedeutendes geleistet. Bei ihm heißen die Stücke sehr häufig *Fantasia.* Was er hier auf seinem Instrument vollbracht hat, läßt sich ganz gut mit den ersten gedruckten Beispielen für die Orgel vergleichen[4]). Seiffert (Geschichte der Klaviermusik, S. 26 und 34) datiert die Anfänge dieser Ricercarenkunst von dem Erscheinen der Recercari und Fantasien von Buus (1547, 1549) und Willaert (1559)[5]). Seitdem ist aber der dritte Band von Torchis Arte Musicale in Italia erschienen, und da lernen wir Ricercari von Gerolamo Cavazzoni (1542) kennen. Angesichts dieser früheren Beispiele und der angeführten Tatsachen aus der Lautenmusik werden wir wohl die Anfänge dieser Kunst früher suchen müssen. Die Annahme, daß die imitierende Schreibweise auf niederländische Einflüsse zurückzuführen sei, scheint sich aber zu bestätigen; denn wir finden sie nicht in den italienischen Ricercaren der ersten Dezennien des 16. Jahr-

1) *Intabulatura di Lauto. Per Octavianum Petrutium*, Ven. 1507. Die Bearbeitungen sind von Francesco Spinaccino.

2) Joan Ambrosio Dalza. *Intabolatura de lauto. Libro quarto*, Venedig (Petrucci) 1508.

3) Beispiel bei Tappert, »Sang und Klang aus alter Zeit«, Berlin s. a. [1906], S. 4.

4) Vgl. Chilesotti, »Francesco da Milano«, Sammelbände der IMG IV (1903), S. 382 ff.

5) Willaert ist schon mit Ricercaren vertreten in dem Werke von Giuliano Tiburtino da Tievoli »*Musica diversa a 3 voci*« 1549. Siehe Kat. Bologna IV, S. 229.

hunderts. Die Verbreitung niederländischer Kunst in Spanien, besonders am Hofe Karls V., wird wohl auch diese Schreibart, die bei Sancta Maria so genau behandelt wird, in Spanien eingeführt haben. Es muß aber hier wieder betont werden, daß die gedruckten Denkmäler nicht der Anfang sind, sondern daß das freie Spiel in dieser Form hier zuerst fixiert wird und sich schon in einem verhältnismäßig vorgeschrittenen Entwickelungsstadium befindet. Es werden hier an den Dilettanten und den Liebhaber der Orgelkunst Konzessionen gemacht, wie sie schon früher für den Lautenisten gemacht wurden.

Eine Eigentümlichkeit der Willaert-Buus Recercarendrucke ist hier zu berücksichtigen. Buus' Recercaren sind ausdrücklich als »*da cantare et sonare d'organo & altri stromenti*« bezeichnet. Sie erschienen alle in einzelnen Stimmen. Hier war ein Partiturspiel wie aus dem Chorbuch nicht möglich. Es mußte sich der Organist eine Partitur oder einen Orgelauszug machen. Wie das geschah, hat uns Buus selbst gezeigt. Er hat nämlich einem ihm befreundeten jungen Edelmann und anderen Freunden zuliebe vier seiner Recercaren in italienischer Orgeltabulatur in den Druck gegeben. Weil sie von der bisherigen Forschung noch nicht berücksichtigt worden sind, möchte ich hier etwas näher darauf eingehen. Der vollständige Titel lautet:

> »*Intabolatura d'Organo di Ricercari di M. Giacques Buus, Organista dell' illustrissima Signoria di Venetia in San Marco. Novamente stampata con carateri di Stagno. Libro primo. In Venetia appresso di Antonio Gardane* 1549«. Dediziert ist das Werk »*al molto nobile et vertuoso giovane M. Paolo di Hanna*«.

Das British Museum bewahrt das einzige mir bekannte Exemplar. Es enthält, wie schon erwähnt, vier Recercaren, die in italienischer Orgeltabulatur auf zwei Liniensystemen gedruckt sind, fünf Linien für die rechte und sechs für die linke Hand. Einklangsverdoppelungen werden da nicht berücksichtigt und auch Stimmkreuzungen nicht; so daß es nicht sehr leicht wäre, das Original aus dem Orgelauszug zu rekonstruieren (Siehe Musikbeilage S. 245). Aber eine von Raymund Schlecht im Fragment mitgeteilte Partitur eines Recercars aus der Stimmen-Ausgabe von Buus Recercaren Lib. II, 1549 liefert höchst interessantes Vergleichsmaterial[1]). Daraus geht hervor, daß Buus alle Stimmen regelrecht in den Orgelauszug übertragen hat. Er hat sie aber mit mehreren nicht zu weitläufigen Verzierungen versehen, unter denen Dirutas *Groppo* neben der *Minuta* die Hauptrolle spielt. Es fällt sofort auf, daß Buus bei der Verzierung des Anfangsthemas das Prinzip der konsequenten Beibehaltung

1) Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1871, S. 360.

der ersten Verzierung nicht beachtet hat. Der Anfang des in Frage stehenden Recercars im Tenor in der linken Hand ist weniger diminuiert als der nächste Einsatz im Diskant in der rechten. Der Alt-Einsatz ist weniger diminuiert als Tenor oder Diskant, und der Bass bringt endlich das Thema in seiner einfachen Gestalt. Dies geschieht nur bei dem ersten Recercar, möglicherweise als Beispiel für den Spieler. Die Themen der andern drei Recercaren werden unverziert eingeleitet. Diese Recercaren sind unvergleichlich komplizierter als die *Tientos* von Cabezon oder die Beispiele von Sancta Maria, verlieren aber dadurch die Klarheit und Verständlichkeit die jene auszeichnet. Und doch war die Veranlassung zur Veröffentlichung in dieser Form, wie Buus in der Dedikation selbst mitteilt, das Vergnügen, das sein junger Freund daran hatte, als er, Buus, sie auf der Orgel vortrug. Es scheint, daß die Tabulatur auf besondere Veranlassung des jungen Paolo di Hanna hergestellt wurde[1]).

Die Weiterentwicklung der Recercarenform läßt sich in den gedruckten Denkmälern sehr leicht verfolgen. Es soll hier nicht näher darauf eingegangen werden, als es die Andeutung, welchen Weg diese Entwicklung nahm, erfordert. Mit der wachsenden technischen Fertigkeit, sowohl in kompositorischer Hinsicht als in der praktischen Ausführung, und mit der zunehmenden Zahl der Liebhaber und Dilettanten, die sich neben den Berufsmusikern dem Orgel- und Klavierspiel zuwandten, wurde auch die Notwendigkeit einer schriftlichen Fixierung und, zwecks Verbreitung, der Drucklegung dieser früher extemporierten Fantasien größer. In Italien können wir die Entwicklung durch die gedruckten Werke A. Gabrielis, Merulos, G. Gabrielis, Annibale Padovanos, Luzzasco Luzzaschis[2]) und ihrer Zeitgenossen über Frescobaldi verfolgen. In kurzen Umrissen hat das Seiffert in den ersten Kapiteln seiner »Geschichte der Klaviermusik« getan und damit den Weg gezeigt, wie dieses ausführlicher zu behandeln wäre. Deutschland fängt erst nach der Befruchtung durch die Italiener an, sich auf diesem Gebiete zu betätigen. Paix versucht sich schon 1583 an zwei *Canzoni francese* eigener Erfindung, in denen die Fugierung, sogar mit Umkehrung. angewandt wird. Sonst

1) Ich gebe hier den Anfang der Dedikation: »*Essendo io dalli preghi de molti amici stato à dovere dare in luce i Ricercari in Tavolatura ad instantia vostra da me fatti: e potendo essi con l'uscir fuori così giovare a molti altri, si come à voi fatto hanno, e à me parso convenevole, che egli sotto 'l nome vostro se ne vadano, e in cotal guisa piu egli da voi, che voi da loro ornati compariscono:*« *etc.* Mit diesen »*preghi di molti amici*« entschuldigten die Komponisten dieser Zeit sehr häufig ihre Veröffentlichungen.

2) Luzzaschi hatte auch ein Buch Recercaren veröffentlicht, welches häufig von den zeitgenössischen Schriftstellern erwähnt wird. Davon hat sich aber nichts erhalten außer einigen Beispielen, welche Diruta in seinem *Transilvano II* bringt.

aber begnügen sich die deutschen Herausgeber von Tabulaturen für Werke dieser Gattung mit dem Abdruck italienischer Kompositionen. Erst nachdem die deutschen Organisten bei Gabrieli und Frescobaldi in die Schule gegangen sind, fangen sie an, in der Recercaren- und Fantasienkomposition Großes zu leisten. Hans Leo Haßler war einer der ersten, der für Süddeutschland vollbrachte, was Sweelinck für seine Landsleute und seine norddeutschen Schüler tat. Seine Orgelwerke (neben den wahrscheinlich von Hans angeregten Recercaren seines Bruders Jacob) sowie die fugierten Fantasien Sweelincks sind die bedeutendsten ersten Früchte dieser italienischen Lehre. Sandberger betont schon[1]), daß die deutschen Schüler der Venetianer nicht so sehr auf vokalem, sondern gerade auf instrumentalem Gebiet die wichtigsten Anregungen empfingen, und ich möchte dieses speziell auf die Fugenkomposition beziehen. Man hatte aber bald in Deutschland die italienischen Lehrmeister weit überholt und schritt rasch auf der Bahn vorwärts, die in den monumentalen Schöpfungen Bachs ihren Höhepunkt erreicht.

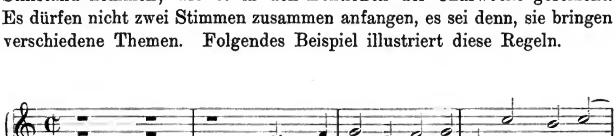
Ehe ich dieses Kapitel schließe, möchte ich auf die Aufmerksamkeit hinweisen, welche die italienischen Theoretiker aus der Zeit, die wir behandeln, dieser Gattung der Instrumentalkomposition schenken. Als erster sei Vicentino angeführt. Sieht man von seinen ungeheuren Anstrengungen, seine Stellung zur chromatisch-enharmonischen Musik und sein Archicembalo zu rechtfertigen, ab, so findet man bei diesem Vincentino eine Fülle von Beweisen für seine scharfsinnigen praktischen Fähigkeiten. Er hat schon sehr klar den Unterschied zwischen dem inneren Wesen der Instrumentalmusik und der Vokalmusik erfaßt. Er meint, der letzteren würde so manche Unregelmäßigkeit in der Harmonie und Melodie erlaubt, welche der ersteren fremd sein sollte. Der Spieler soll so lieb und harmoniös spielen, wie er nur kann; denn ihm fehlt der Wortaffekt, der eine schlechte Fortschreitung rechtfertigen könnte. Auch soll er Abwechslung in seine Stimmen einführen durch die Mischung von großen und kleinen Sprüngen[2]). Für das Komponieren von Fugatos hat

1) Denkmäler der Tonkunst in Bayern V, S. XLIII.

2) *L'Antica Musica* 1555, Lib. II, Cap. 18, fol. 135. »... *& tutte* (Sexteneintervalle) *si possano fare, cosi quelle che sono ben poste, come l'altre mal composte & secondo il suggietto delle parole, il compositore si servirà, & il Sonatore non può far questo; che quando suona è di necessita far musica piu dolce, & piu armoniosa, che sà, perche nel stromento, non ci sono suggietto di parole, che muovi al Sonatore à comporre grado alcuno cattivo, & mal posto, per cagione alcuna, & il suo indrixxio sarà, di caminar per gradi dolci, eccetuando che prima non vogli dar alquanto di durezza all' orecchi, nel principio del sonare, & poi entrare nella via de gradi soavi & dolci, perche la varieta in questo modo fatto, è molto buona, & il Sonatore sarà avvertito, di far varietà, & di entrar de gradi longhi in corti, & di corti in longhi, ma non per cagione di uno grado, mal poste:*«

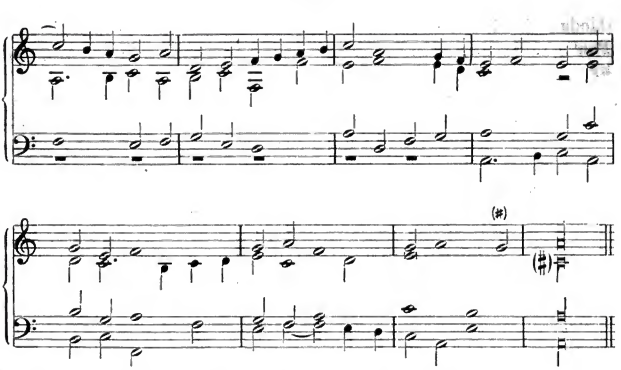
Vicentino folgende Ratschläge gegeben: Es klingt gut, wenn man die Einsätze so anbringt, daß einer auf den ungeraden Taktteil kommt, der nächste auf den geraden. Um dem Komponisten das Nachdenken über ein neues Thema nach jeder Durchführung zu ersparen, schlägt er eine Regel vor, die, wie er sagt, besonders dem Klavier- oder Orgelspieler zugute kommt, weil er dadurch immer sofort neuen Stoff bei der Hand hat. Das Verfahren besteht in nichts anderem, als daß der Spieler die Begleitung zu seiner Fuga, also den ersten Kontrapunkt, als neues Thema nimmt und dieses regelrecht durchführt. Diese Regel gilt nicht für die Komposition zu einem Worttext, denn das Wort gibt sich selbst die Regel [1]).

Eine der klarsten Erörterungen der Recercarenkomposition findet sich bei Pietro Pontio aus Parma [2]). Nach diesem soll bei einem Recercar das Thema lang sein und die Stimmen weit auseinander, damit die Hörer das Thema besser verstehen können. Es soll in der einen oder der anderen Stimme immer Bewegung stattfinden, selbst wenn es bloß zwei Stimmen sind. Die Stimmen dürfen nicht alle zusammen auf einem Semibrevis-Wert zum Stillstand kommen, wie es in den Lektionen der Charwoche geschieht. Es dürfen nicht zwei Stimmen zusammen anfangen, es sei denn, sie bringen verschiedene Themen. Folgendes Beispiel illustriert diese Regeln.



1) Ebenda. Lib. IV, cap. 36, fol. 91v. »*Molte volte fa buono udire, quando nella compositione, si sente un passaggio duplicate nel battere & nel levare della misura, & accio che il compositore non si ritrovi intricato nel pensiero, a ritrovar il modo, & la via di accommodarsi, circa al ritrovare nuovi passaggi: la regola sarà questa, che ritornera molto commodo, al sonatore di stromento, o d'Organo, perche sempre havrà sopra che fare, et ogni volta che havrà accompagnato la sua fuga, pigliera quel passaggio che havrà accompagnato la fuga, ò altro principio, & l'indrizzarà per principio, et per guida, & lo porrà in qual parte gli verrà piu commodo et cosi, darà il medesimo passaggio all' altre parte ad una per una, una doppò l'altra, che sempre verrà a fugare, & havrà sempre materia sopra che comporre senza star à imaginarsi & pensare, con qual via, & modo potessi ritrovare nuovi passaggi*«.

2) *Raggionamento di Musica dal Reverendo M. Don Pietro Pontio, Parmegiano, ove si tratta de' passaggi delle consonantie & dissonantie, buoni, & non buoni, & del modo di far Motetti, Messe, Salmi, & altre compositioni.* Parma (Viotto) 1588, S. 91.



Es ist erlaubt, dasselbe Thema zwei-, drei-, viermal oder noch öfter in verschiedenen Weisen zu wiederholen, wie man es in den Recercaren von Buus, Annibale Padovano, Merulo und Luzzaschi sieht. Das Thema darf auch aus dem cantus planus in Semibreven, Breven, Longen und Maximen genommen werden. Man kann von Anfang bis zu Ende an einem Thema festhalten, oder man darf ein neues erfinden, so oft man es will. In seinem *Dialogo* spricht derselbe Autor von den Fugen-Einsätzen im allgemeinen und gibt die Regel, daß der zweite Einsatz nicht später als zwei Brevistakte nach dem Anfang des Themas gesetzt werden soll. Aber bei Recercaren darf man den zweiten Einsatz nach $2^1/_2$ Brevistakten oder noch später bringen, weil diese Kompositionsgattung mit ihren längeren Themen es so verlangt, damit das Thema von den Hörern erfaßt wird[1]).

Dieses hat der geniale Encyklopädist Cerone dem Pontio getreu nachgeschrieben, aber mit einigen erweiternden Zusätzen[2]). Er hebt zum Beispiel hervor, daß das Recercar (*Tiento*) so komponiert werden muß, daß es auf Tasteninstrumenten gespielt werden kann, ohne den Verlust einer einzigen Note. Sonst hat es für den Organisten keinen Wert. Der Zweck des *Tientos* ist, gespielt zu werden. Und so findet man, sagt Cerone, viele *Tientos*, die ganz eigenartig (*singular*) zum Spielen sind, aber gar nichts taugen zum Singen, obwohl sie voll sind von neuen Themen und tausend außerordentlichen Schönheiten (*lindezas*). In den Kadenzen werden sie behandelt wie die Motetten und Messen, je nach dem Ton

1) *Dialogo del R. M. Don P. . . P. . . ove si tratta della Theorica e Prattica di Musica.* Parma (Viothi) 1595 Seconda Parte, S. 48.

2) *Melopeo* 1613. *La manera de componer los Ricercarios ò Tientos*, S. 691.

(Modus), in dem sie stehen. Als Komponisten nennt er dieselben wie Pontio, fügt aber noch die Namen von Joseph Ascanio und den Gabrielis[1]) hinzu.

Daß die Komponisten, besonders die früheren, sich nicht streng an alle diese Regeln hielten, speziell die Regel von der Deutlichkeit des Themas, geht auf dem ersten Blick aus den praktischen Werken hervor. Aber im großen ganzen haben es die Theoretiker dieses Mal ziemlich gut getroffen. Die ganze Recercarenkomposition des 16. Jahrhunderts war ja ein Suchen nach und ein Ringen mit der Form, und daß unter diesen Umständen nicht immer alles den Spielern und Komponisten gut glückte, ist ja selbstverständlich. Es fehlte aber nicht an Leuten, die diese Unvollkommenheiten störend empfanden und ihre Stimmen dagegen erhoben und das ganze Recercarenspiel, wie es manchmal betrieben wurde, besonders von ungeschickten Spielern, schlecht machten.

Vincenzo Galilei möge als Beispiel dienen. Dieser ästhetisch fein fühlende Mann, der auch ein vortrefflicher Musiker war und mit den Florentiner Renaissance-Bestrebungen in so enger Verbindung stand, wendet sich in seinem *Dialogo* (1581) sehr heftig gegen die Kontrapunktiker, die sich überhaupt nicht um den Ausdruck eines Affektes kümmern. Ich lasse ihn selbst reden:

»Begreifst du nicht«, fragt eine von den das Gespräch führenden Personen, »die spezielle Halsstarrigkeit (*perfidia*) der geraden und umgekehrten Fugen, die sie so oft und so hartnäckig gebrauchen in der kontrapunktischen Gattung, welche sie deswegen *Ricercari* nennen und welche das eigene und spezielle Gebiet der Instrumentalmusik bilden. Sie sind meistenteils zu vier Stimmen komponiert und ohne Verbindlichkeit einem Text gegenüber, zu keinem anderen Zweck, als daß sie einen größeren Spielraum haben mögen, dem Ohr Genugtuung zu verschaffen durch die verschiedenen Eigenschaften der Töne, der Akkorde und der Bewegung. . . . Die Nachahmungen einer solchen Fuge, die man mit solch strenger Aufmerksamkeit behandelt, beruhen auf nichts anderem als dem Ehrgeiz [des Spielers oder Komponisten]. Das verursacht, daß sehr oft, wenn alle vier Stimmen zusammen erklingen, die Terz über dem Baß fehlt; ein anderes Mal die Quinte oder die Sexte oder eine ihrer Oktavversetzungen. . . . . Auch sonst fehlt es an proportionierten Bewegungen und Rhythmen.«

Er vergleicht dann diese Recercarenform mit der Dichtungsform der *Sestina,* die so viele äußere Beschränkungen beachten muß, daß es ihr an der Kraft mangelt, die man von anderen Gattungen der Poesie verlangt. Er fragt weiter:

»Was soll ich sagen von der Impertinenz betreffs der Notenwerte, in denen sie oft diese Fugen komponieren, z. B. punktierte Semibreves oder

1) Vgl. *Melopeo,* S. 90.

Breves, um von noch längeren Noten zu schweigen? Nichts anderes, als daß (spielt man sie auf der Laute oder dem *Harpicordo*, beides hochedle Instrumente), wenn man sie nicht mit besserem Verstand für das Instrument einrichtete, als es die Komponisten getan, sie mit wenig Genuß angehört werden könnten, wegen der häufigen Armut der Akkorde.«

Diesem Übelstand werde vom klugen Spieler dadurch abgeholfen, daß er den Ton, der mit einer langen Note notiert ist, mehrmals anschlägt. Andere täten das aber nicht. Er könnte noch zahllose andere solche Ungebührlichkeiten anführen, wenn er eine genauere Betrachtung anstellen wollte[1]). Galileis eigene Recercaren für Laute, die er in seinem *Fronimo* mitteilt, weichen denn auch von dieser steifen, strengen Form ab. Sie haben mehr den Charakter einer freieren Fantasie, und sind, nach Galileis Angaben, eigentlich nur Beispiele für die Tonarten. (Siehe Musikbeilage S. 283—5).

6. Kapitel.

Klavier und Orgel in der Haus- und Theatermusik.

Das Gesellschaftsinstrument *par excellence* war im 16. Jahrhundert bekanntlich die Laute. Neben ihr machten sich aber doch die Tasteninstrumente geltend, wenn sie auch nicht so allgemein gebräuchlich waren wie die Laute. Selbstverständlich müssen wir hier die große Orgel, wie wir sie in der Kirche finden, ausscheiden. Für die Hausmusik kamen aber, neben den mannigfachen Formen der besaiteten Tasteninstrumente, auch die kleineren Orgelformen in Betracht. Das Regal, Positiv, Portativ und *Claviorgano* boten dem Spieler viele Vorzüge über die kurz klingenden besaiteten Klavierinstrumente. In Italien kamen sie häufig vor unter den Namen *Organetto*, *Organino*, *Organo di legno*. Sie hatten mehrere Registerzüge und brauchten trotz ihrer kleinen bequem handlichen Form durchaus nicht schwache Instrumente zu sein. Wir können uns ein gutes Bild davon machen, wenn wir bedenken, daß der heute so viel verwendete und verschmähte Leierkasten meistenteils nichts anderes ist, als ein solches *Organetto* oder Positiv mit mechanischem Spielapparat. Die verschiedenen Klangwirkungen, die auf einem solchen Instrument hervorzubringen sind, können wir zur Genüge in der heutigen Leierkastenmusik beobachten.

Wie häufig nun die Tasteninstrumente zur Verwendung kamen, geht schon daraus hervor, daß sie in keiner Musikinstrumentensammlung, von der wir aus jener Zeit eine Nachricht haben, fehlten. Musikliebende Fürsten

1) *Dialogo della Musica Antica e Moderna.* Florenz 1581, S. 87.

legten sich solche Sammlungen an und hielten sich eine Privatkapelle, die die Hausmusik besorgte. Inventare von derartigen Sammlungen oder Verzeichnisse von Instrumentisten sind uns in großer Zahl erhalten. Da haben wir z. B., um bloß einige der wichtigsten anzuführen, die Inventare der großen Instrumentensammlungen der Königin Isabella und des Königs Philipp II. von Spanien[1]. Mehrere Inventare aus dem Hause Este[2], das Inventar der Instrumentensammlung König Heinrichs VIII. von England[3], sowie die Kapellausgaben des englischen Königshauses von Heinrich VIII. bis Karl I. (1509—1649)[4]; das Verzeichnis der Mitglieder der Kantorei des Herzogs Johann von Sachsen (ca. 1593)[5]. Auch bei den Instrumentensammlungen, welche die deutschen Handelsstädte für ihre Stadtpfeifereien hielten, finden wir Tasteninstrumente, die in des Organisten Obhut standen. So finden wir z. B. in dem Inventar der der Stadt Augsburg im Jahre 1540 gehörigen Instrumente »ein Virginall, der het der organist«[6]. Ähnlich wie bei den Fürsten finden wir bei den Patriziern dieser Handelsstädte wertvolle Instrumentensammlungen. Unter den Instrumenten, welche Raymund Fugger in Augsburg besaß (Inventar aus dem Jahre 1566), befanden sich acht Tasteninstrumente, darunter ein mit vier Klaviaturen, worauf vier Personen auf einmal spielen konnten[7]. Demnach lagen die Klaviaturen nicht übereinander, wie die Manuale einer Orgel, sondern waren wahrscheinlich an vier Seiten des Instrumentes angebracht. Ein ähnliches Instrument mit zwei Klaviaturen befindet sich auf der Berliner Königlichen Instrumentensammlung. Eine Klaviatur ist an einer langen Seite des viereckigen Instrumentes, die andere an einer kurzen Seite angebracht.

---

1) Erhalten in dem Archiv des *Palacio Real* zu Madrid. Vgl. F. Pedrell. *Organografia musical antigua española*. Barcelona (Gili) 1901, S. 88ff. Ein Verzeichnis aus dem Jahre 1503 von allen Gegenständen, welche Isabella auf dem *Alcazar* zu Segovia besaß, wird im Archiv von Simanca aufbewahrt. Predell, S. 91. Vgl. auch Barbieri, *Cancionero*, S. 13. Das Verzeichnis war in 26 Kapitel eingeteilt mit einer Sammlung von ungefähr 1293 Gegenständen. Zwei Kapitel, »*Laudes e cosas de musica*« und »*Libros*«, kommen für uns in Betracht. Sie werden bei Barbieri mitgeteilt.

2) Vgl. Valdrighi »*Musurgiana Nr. 12. Capelle, Concerti e Musiche di Casa d'Este dal Sec. XV al XVIII*«, Modena 1884. Dabei auch ein »*Instrumento piano e forte col suo organo sotto*«, S. 56.

3) Aufbewahrt in Ms. Harl. 1419 A des Brit. Museums. Auszüge in Browns *Four years at the Court of Henry VIII.* (London 1854) I 297.

4) Vgl. Nagel, »Annalen der englischen Hofmusik«. Beilage zu Monatshefte für Musikgeschichte 26.

5) Im Herzogl. Haus- und Staatsarchiv Gotha. Kantorei-Ordnung.

6) Vgl. Sandberger, Vorrede zu Denkmäler der Tonkunst in Bayern V, S. LVII.

7) Ebenda, S. L.

Wie wir von den Sammlungen der Fürsten und Patrizier hören, so wird auch von der eigenen Tätigkeit der Fürsten als praktische Musiker viel berichtet. Der Aufschwung der Klaviermusik in Spanien um die Mitte des 16. Jahrhunderts hängt vielleicht eng mit der Fertigkeit zusammen, welche Karl V. (regierte 1517—1556) selbst, wie auch in noch höherem Maße seine Schwester Eleonore von Österreich auf diesem Instrumente zeigte[1]). Aus Spanien wird uns auch von einem jungen »Principe don Johan« (der einzige Sohn Ferdinands und Isabellas, † 1497) berichtet, daß er in seiner Kammer »ein claviorgano, orgeln und clavicembanos, ein clavichord, vihuelas, violen und flöten besaß und auf allen diesen Instrumenten spielen konnte«[2]).

Das Talent der englischen Königinnen im 16. Jahrhundert für das Virginalspiel ist ja bekannt. Gerade über den englischen Hof in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind uns viele Nachrichten, die von dem Klavierspiel berichten, erhalten. Schon in den Tagen Heinrichs VII. beschäftigten sich die Damen der Familie Tudor mit dem Instrumentalspiel[3]). Eine von diesen Damen war Catharina von Aragon, die Witwe des im Jahre 1502 verstorbenen Prinzen Arthur von Wales und die spätere unglückliche Gemahlin Heinrichs VIII. Da wir schon mehreres von der Musikliebe der spanischen Herrscher erfahren haben, darf es nicht Wunder nehmen, sie auch hier ihrem Kunsttrieb folgen zu sehen. Die Briefe des venetianischen Gesandten Sebastian Giustiniani und die *Diarii* des Sanuto (vgl. S. 103, Anm. 1) bringen uns eine Fülle von Einzelheiten, die beweisen, welchen Eindruck das rege musikalische Leben am englischen Hofe auf die Venetianer machte. Wir werden auch sehen, daß sie direkt und indirekt an diesem Musikleben teilnahmen. Der Sekretär des Gesandten, Nicolo Sagudino, war selbst ein tüchtiger Klavierspieler. Von ihm ist bei Sanuto ein Brief erhalten[4]), der von seinem ersten Auftreten als Klavier- und Orgelspieler in England berichtet. Bald nach seiner Ankunft nahm er an einem Festmahl teil, und nach dem Essen ging man in die Salons, wo eine Anzahl Orgeln, Clavicimbani, Flöten und andere Instrumente standen. Sagudino wird aufgefordert zu spielen und läßt sich auch eine ganze zeitlang auf den Orgeln und Clavicimbani hören. Dann spielt er einige Stücke zusammen mit einem Brescianer,

---

1) Vgl. Vander Straeten »*Charles V Musicien*«, Gand 1894. Ferner *Musique aux Pays-Bas*. VII, 199 ff.

2) Nach Gonzalo Fernandez de Oviedo »*Libro de la camara*«, mitgeteilt in der Vorrede zu Barbieris *Cancionero*, S. 12.

3) Vgl. einen Auszug aus dem *Diarium* von Sanuto, aus dem Jahre 1506. Mitgeteilt bei Brown, »*Four years at the Court of Henry VIII*«, I 298.

4) *I Diarii di Marino Sanuto*, Tom. 20, Spalte 267. Der Brief ist datiert am 3. Mai 1515. In englischer Übersetzung bei Brown, I 77. Vgl. auch Nagel, Annalen, S. 3.

der als Lautenist in des Königs Dienst stand. Darauf spielen zwei von den Hofmusikern auf der Orgel. Diese rühmt Sagudino nicht sehr. Er sagt von ihnen »*hanno cattiva mensura* (sie hielten schlecht Takt) *et debil mano* (schlechter Anschlag) *et non troppo bono ajere*«. Was Sagudino unter »*bono ajere*« verstand, wird wohl dasselbe sein als Sancta Marias »*buen ayre*«, das geschmackvolle, manierliche Spiel. Sagudino berichtet weiter, daß man den König auf ihn und sein Spiel aufmerksam machen wollte; denn der König übe selber Tag und Nacht auf diesen Instrumenten. Darauf bittet er den Freund, an den der Brief gerichtet ist, ihm einige Kompositionen Zuane Marias zu schicken. Dieser Zuane Maria ist wohl derselbe, den Caffi[1]) als Organist an der ersten Orgel in San Marco von 1504 bis 1507 verzeichnet. Neben diesen Kompositionen möchte er auch *Frottole* haben. Genaueres über den Zweck, zu dem er die *Frottole* haben will, schreibt Sagudino nicht; nach seiner eben angeführten Erzählung und nach dem, was wir sonst über das venetianische Klavier- und Orgelspiel an diesem Hofe wissen (vgl. S. 103), ist wohl anzunehmen, daß er sie zum Spielen haben wollte[2]).

Sagudino bleibt aber nicht allein als Verteter der venetianischen Orgelkunst in England. Am 30. September 1516 schreibt der Gesandte Giustiniani an den Dogen, daß Fra Dionisio Memo, der Organist von San Marco, vor einigen Tagen mit einem ausgezeichneten Instrument angekommen wäre, welches er mit großer Mühe und mit großen Unkosten mit sich gebracht hätte. Diesen Memo verzeichnet Caffi (Storia, S. 54, 69—71) als Organisten an San Marco von 1507 bis 1519. Ob Memo eine Orgel oder ein Klavier nach England mitbrachte, ist nicht bestimmt. Wir wissen aber, aus Lucca z. B., daß die Organisten aus der Squarcialupi-Zeit ihre eigenen tragbaren Orgeln besaßen und sie auch gelegentlich zum Dienst mitbringen mußten. Es war wahrscheinlich auch eine Orgel, die Memo mitbrachte. Memo mußte dem König und dem ganzen Hof vorspielen. Sein Spiel gefiel dem König außerordentlich. Giustiniani und Sagudino empfehlen ihn dem König aufs wärmste, und dieser wünscht Memo bei seinen Hofmusikern anzustellen, ihm sogar die Aufsicht über die ganze Hofmusik zu geben. Er verspricht dem Memo auch, sich in Rom zu bemühen, daß der Organist von seinen engeren Ordensgelübden befreit

1) *Storia della già Cappella Ducale in Venezia*, S. 54, 68.

2) Rudolf Schwarz in seiner Schrift über die »Frottole im 15. Jahrhundert«. (Vierteljahrschrift II [1886], S. 463 weist auf einige Züge in den Frottolen-Kompositionen hin, die er dem Einfluß der Lautenmusik zuschreibt. Nach dem, was wir hier über die Verbreitung des Klavierspiels erfahren haben, wären diese Züge ebensowohl auf den Einfluß des Klavier- und Orgelspiels zurückzuführen, wie auch der quintige Charakter der Frottole sehr leicht von diesem Einfluß hergeleitet werden kann.

3) Brown I, 296. Sanuto, Neudruck Tom. 23, Spalte 126.

werden sollte, und will ihn dann zu seinem Kaplan machen. Das Versprechen hält der König auch, und von nun an wird Memo öfters in den Briefen Giustinianis und Sagudinos erwähnt. Oft ist er bei Hoffesten zugegen und muß nach dem Festmahl in den Salons der königlichen Damen die Gesellschaft mit seinem Spiel unterhalten. Einmal dauert die Unterhaltung vier Stunden (*per 4 hore continue*[1]). Memo steigt immer höher in der Gunst des Königs. Als sich im Jahre 1517 eine Seuche über London verbreitet, zieht sich der König auf sein Landschloß Windsor zurück, entläßt seinen ganzen Hof und den der Königin und behält nur seinen Arzt, drei seiner Lieblings-Hofherren und den Dionisius Memo bei sich. Später muß Memo auch für den venetianischen Gesandten quasi diplomatische Dienste tun[2]). Er war auch ein Liebling der kleinen Prinzessin Mary, der späteren Königin von England. Wie lange er sich in England aufhielt, ist mir nicht bekannt. Unter solchen Begünstigungen ist es nicht zu verwundern, daß das Klavierspiel in England sehr kultiviert wurde und sich dann bei den englischen Virginalisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 17. zu solch reicher Blüte entfaltete.

An den deutschen Höfen wurde, wie schon aus dem Kapellverzeichnissen hervorgeht, die Klaviermusik nicht vernachlässigt. Auch hier finden wir begabte Dilettanten in den fürstlichen Familien. Die Dresdener Kgl. öffentliche Bibliothek bewahrt ein handschriftliches Klavierbüchlein, welches dem Herzog Christian zu Sachsen gehörte[3]). Es enthält einen Choral, mehrere Aufzüge in Orgeltabulatur und dann weiter in Lautentabulatur Intraden, Tänze, weltliche und geistliche Lieder. Die Berliner Königl. Bibliothek besitzt ein handschriftliches Tabulaturbuch aus dem Jahre 1598 von August Nörmiger, dessen Inhalt von der Herzogin Sophie gespielt wurde, die wahrscheinlich eine Schülerin von Nörmiger war. Der Inhalt gibt ein klares Bild von dem Stoff, mit dem sich die fürstlichen Damen, wenigstens an einem protestantischen Hofe, beschäftigten. Nörmiger gibt seiner Sammlung den Titel

»Tabulaturbuch auff dem Instrumente / In welchem erstlichen D. Martini Lutheri deutsche Geistliche Lieder / auff die fürnemsten Feste / catechismum und Psalmen / so des Jahrs über in der christlichen Kirchen und sonsten zu gebrauchen verordnet / Hernach aber als anders theils viel auserlesene schöne weltliche Lieder / Auffzüge / Intraden / Paduana / Passamedi / Galliarde / Polnische Teutsche und andere Täntze / neben gewöhnlichen auff und abführungen Fürstlicher Personen / wann sich dieselben zum Tantze begeben / welche Freulein Sophia / Herzogin zu Sachsen .... meistentheils schlagen kan / gefunden werdenn.

1) Brown II, S. 97. Sanuto, Tom. 24, Spalte 538.

2) Brown II, 126, 271.

3) Siehe Katalog von Kade und Eitner (Beilage zu Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig 1890, S. 72.

Auf gnedigstes begeren

des Durchlauchtigsten Hochgebornen Fürstenn und Herrn / Herrn Friedrich Wilhelmens Herzogens zu Sachsen / . . . meines gnedigsten Herrn . . . zusammengetragen und unterthenigst praesentirt durch Augustum Nörmigern in Vormundschaft Churf. Sachs. Junger Herrschaft Hof-Oganisten in Dresden. Anno 1598.

Welche große Rolle das Klavierspiel in der Ausbildung der Nürnberger Patriziersöhne spielte, haben wir gesehen (S. 90 f.). Daß man in Augsburg bei den Fuggers viel Klaviermusik trieb, könnte man aus den erhaltenen Inventaren schließen. Eine direkte Nachricht über die Fähigkeiten im Klavierspiel von einem Mitgliede des Hauses Fugger ist mir nicht bekannt. Wohl aber bewahrt die Wiener Hofbibliothek ein handschriftliches Lautenbuch, welches sich Octavianus Secundus Fugger in Bologna im Jahre 1562 anlegte[1]), und auch ein ähnliches Lautenbuch, welches Jorg Fugger gehörte[2]). Die Familie wird wohl ebenso das Klavierspiel kultiviert haben.

Wie man in Italien schon sehr früh im 16. Jahrhundert über die Hausmusik des Hofmannes dachte, wird uns klar dargelegt in Baldassare Castigliones »*Cortigiano*« (Florenz 1528). Es wird in diesem Dialog des öfteren von der Musik des Edelmannes gesprochen. Da hören wir, daß der Hofmann auch ein »*musico*« sein soll, sicher vom Blatt singen können und mit verschiedenen Instrumenten vertraut sein soll[3]). Unter diesen Instrumenten waren auch die Tastenistrumente mit inbegriffen. Sie werden neben den Lauten und neben den Streichinstrumenten genannt. Mit dem Streichquartett kann man die lieblichste und künstlichste Musik machen. Dagegen sind die Tasteninstrumente harmoniös wegen der Vollkommenheit der Konsonanzen (Akkorde) und der Leichtigkeit, mit welcher man viele Stücke auf ihnen ausführen kann, die das Gemüt mit der Anmut der Musik erfüllen[4]). Seine musikalischen Vergnügungen soll der Hofmann nicht in Gegenwart von unadeligen Personen oder gar des gemeinen Pöbels abhalten[5]). Vielmehr möge er zum Zeitvertreib in einem häuslichen und ihm lieben Kreise musizieren, besonders im Beisein von Damen,

1) Unter der Signatur Ms. 18821. Die Handschrift trägt die Überschrift »Das ist mein altt lauttenbuch als ich in dem Weschland zu Bononia A° 1562 gestudiredt hab«.

2) Lauttenbuch herrn Jorgen Fugger. Ms. 18790.

3) Cortigiano Lib. I, Fol. F. VIII*v* »*intendere & essere sicuro à libro . . . sa di varii instrumenti*«.

4) Cortigiano Lib. II, J. I*v* »*Sono anchor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perche hanno le consonantie molto perfette: & con facilità vi si possono far molte cose, che empiono l'anima della musical dolcezza. Et non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la qual è soavissima et artificiosa.*

5) Ebenda Lib. II, Fol. J. I*v*.

deren Anblick ihn und die Zuhörer mehr empfänglich für die lieblichen Reize der Musik macht[1]). Wie man den Forderungen des Castiglione in Italien nachkam, haben wir in dem Falle von Sagudino gesehen.

Die Instrumente traten bei diesem häuslichen musikalischen Zeitvertreib nicht allein selbständig auf, sondern sie dienten oft als Begleitinstrumente sowohl für andere Instrumente, wie wir es aus dem Sagudino-Brief erfahren haben, als für den Gesang, und hier nicht nur für den Chorgesang, sondern auch für den Sologesang. Das letztere war speziell bei der Laute der Fall. Dies ist eine längst bekannte Tatsache. Es wird aber häufig hervorgehoben, daß es sich bei diesen Liedern zur Laute nur um mehrstimmige Gesänge handle, von denen die eine Stimme gesungen wurde, während die anderen dem Instrumente überwiesen wurden. In der Tat sind uns auch zahlreiche Bearbeitungen mehrstimmiger Werke für Gesang und Laute erhalten. Ein Stilunterschied zwischen den für den Sologesang und den für den mehrstimmigen Gesang bestimmten Werken machte man gewöhnlich nicht in den Kompositionen, obwohl solche Gesänge, wie die alten spanischen Romanzen, den Gedanken nahelegen, daß wir es hier mit Überresten der Kunst der *Trouvères* zu tun haben. Auch werden wir sehen, daß sich die Bewegung nach dem wirklichen begleiteten Sologesang schon früh im 16. Jahrhundert bemerkbar macht.

Aber selbst bei den Werken im polyphonen Stil waren sich die Alten vollkommen bewußt, welcher Unterschied im Vortrag zwischen dem Sologesang und dem mehrstimmigen Gesang bestand. Castiglione läßt das schon klar erkennen. »Viel schöner«, sagt er, »als der gewöhnliche Gesang ist der Gesang zur Viole (Laute)[2]), weil da die ganze Lieblichkeit sozusagen in einer Stimme besteht; und mit viel größerer Aufmerksamkeit belauscht man den schönen Vortrag und die Melodie, weil das Ohr nicht durch mehr als eine Stimme in Anspruch genommen wird. Auch merkt man hier leichter jeden kleinen Fehler, was nicht geschieht, wenn mehrere zusammen singen, weil einer dem andern hilft. Aber am allermeisten gefällt mir das Singen zur Laute zum Rezitieren (*per recitare*), welches dem Text eine solche Schönheit und Effekt

1) *Il tempo poi nel quale usar si possono queste sorti di musica, estimo io che sia sempre che l'homo si trova in una domestica, et cara compagnia, quando altre faccende non vi sono: ma sopra tutto conveniensi in presentia di donne, perche quegli aspetti indolciscono gli animi di chi ode, et piu i fanno penetrabili dalla suavità della musica: et ancho suegliano i spiriti di che la fa.*

2) Castiglione schreibt immer »*viola*«. Sein Werk ist bald in andere Sprachen übersetzt worden. Der französische Übersetzer Chapuis (1580) bleibt bei dem Namen »*viole*«. Der englische Hoby (1561) und der deutsche Kratzer (1565) sprechen von der Laute.

verleiht, daß es geradezu wunderbar ist«[1]). In dem letzten Satz haben wir einen Beweis, daß der Gedanke, den die Florentiner Reformatoren in ihrem *Stilo recitativo* zur Geltung bringen, nicht vollständig neu, sondern daß er weiter zurückzudatieren ist[2]).

In ganz ähnlicher Weise spricht sich Zarlino später in seiner Lehre von den Affekten aus[3]). Er behauptet, daß die Musik das Gemüt viel mehr bewege, wenn sie einfach und nicht kontrapunktisch kompliziert gehalten ist. »Daher kann man es verstehen, daß man mit größerem Vergnügen einen allein singen hört zum Klang der Orgel, der Lyra, der Laute oder eines ähnlichen Instrumentes.« Zarlino spricht auch von der Recitation der Gedichte Ariosts zur Begleitung eines Instrumentes und führt die Klage der Isabella über den Tod Zerbinos als eine dazu geeignete Stelle an[4]). Dieses begleiteten Sologesangs gedenkt Zarlino auch in der Besprechung der Transposition, wo er die Transposition als höchst notwendig nicht nur für den Organisten, sondern überhaupt für jeden Spieler, der eine Stimme begleitet, hinstellt. (Vgl. S. 128.)

Auch Vicentino erwähnt des öfteren das Singen zur Instrumentalbegleitung. So spricht er zum Beispiel von der Schwierigkeit, die der Sänger darin findet, eine akzidentale Oktave (d. i. eine Oktav-Verdoppelung der Töne *fis, es, cis* etc., wie aus seinen Beispielen hervorgeht) gut zu treffen und rein zu intonieren. Das ist leicht bei Stücken, die mit voller Stimme gesungen werden (*a piena voce*, wie in dem Chorgesang); aber in der Kammermusik, wo man leise singt, ist es schwierig. Hier wird die Stimme, die von dem Instrument begleitet wird, sicher singen[5]). Auch

1) Cortigiano l. c. »*Bella musica rispose M. Federico parmi il cantar bene à libro sicuramente et con bella maniera: ma anchor molto piu il cantar alla viola: perche tutta la dolcezza consiste quasi in un solo: & con molto maggior attention si nota, & il bel modo, et l'aria non essendo occupata le orecchie in piu che in una sola voce: et meglio anchor vi si discerne ogni piccolo errore: il che non accade cantando in compagnia perche l'uno aiuta l'altro: ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare: il che tanto di venustà, et efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.*«

2) Vgl. auch Canal, »*Della Musica in Mantova*«, Venezia 1881, S. 14—15.

3) Istitutioni (1558) II Parte, Cap. 8—9, S. 73ff.

4) Istitutioni II Parte, Cap. 9, S. 75. »*La onde vediamo etiandio à i nostri giorni, che ella* [die Musik] *induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceva; imperoche alle volte si vede, che recitandosi alcuna bella, dotta & elegante Poesia al suono di alcuno istromento, gli ascoltanti sono grandemente commossi & incitati à fare diverse cose: come ridere, piangere, overo altri simili: & di ciò si è veduto la esperienza dalle belle & leggiadri compositioni dell' Ariosto; che recitandosi (oltre altre cose) la pietosa morte di Zerbino & il lagrimoso lamento della sua Isabella; non meno piangevano gli ascoltanti mossi da compassione, di quello che faceva Ulisse udendo cantare Democodo musico & poeta eccellentissimo.*«

5) Antica Musica Lib. I, Cap. XXII, fol. 37 »*ma nella musica da camara, cioè quando si canterà piano, passerà con fatica; & la voce che sarà accompagnata con lo stromento sarà più sicura, perche l'ottave accidentali sono difficili da intonare giustamente.*

für das Diminuieren beim begleiteten Gesang gibt er Anweisungen. Am besten ist es, wenn die Spieler die Komposition so spielen, wie sie geschrieben steht, und das Diminuieren dem Sänger überlassen. Dadurch gehen keine harmonisch wichtigen Töne verloren, und es entstehen auch keine schlechten Zusammenklänge, wie sie das gleichzeitige Diminuieren beider Ausführenden mit verschiedenen Diminutionen derselben Stelle verursacht[1]). Auch das Singen zum Archicembalo wird von Vicentino erwähnt[2]).

Wie das Cembalo bei der Begleitung eines Solo-Instrumentes gehandhabt werden konnte, erklärt uns Diego Ortiz in seinem Werk über die Verzierungen auf dem Violone sehr schön und sehr ausführlich[3]). In drei Weisen können Klavier und Violone zusammenwirken. 1. in einer freien Fantasie, 2. über einen cantus planus und 3. über eine mehrstimmige Vokalkomposition. Das Fantasieren, meint er, könne er nicht gut illustrieren, weil da jeder Spieler seinen eigenen Weg gehe. Er gibt hierzu bloß den Rat, daß der Cembalist eine Reihe wohlgeordneter Konsonanzen spielen soll, und daß der Violist darüber mit schönen Passagen einstimmen soll. Und wenn letzterer irgendwelche einfacheren Gänge spielt, soll der Cembalist eine passende Antwort darauf bringen. Sie sollen Imitationen (*fugas*) bringen, indem der eine dem anderen aufmerksam zuhört, als wenn man einen konzertierenden Kontrapunkt sänge. Bei der zweiten Art des Zusammenspiels spielt das Cembalo eine Melodie aus dem cantus planus im Baß, mit begleitenden Akkorden und Kontrapunkten, die zu der von dem Violisten frei erfundenen kontrapunktierenden Stimme passen. Als Beispiel hierzu gibt er einen solchen cantus planus-Baß mit sechs Beispielen einer Violen-Stimme dazu, die er *Recercadas* nennt. Bei der dritten Art spielt das Cembalo irgend ein Vokalstück nach üblicher Weise, während der Violist Kontrapunkte dazu macht. Ortiz gibt als Beispiel das Madrigal »*O felici occhi miei*« mit vier verschiedenen Violen-Kontrapunkten. Der erste ist der verzierte

---

1) Ebenda, Lib. IV, Cap. XLII, fol. 94 »*sarà molto buona tal diminutione nelli stromenti i quali sonaranno la compositione giusta senza diminuire, & come sarà notata. Perche con la diminutione non si potrà perder l'armonia che lo stromento terrà le consonanze nei suoi termini: ma quando il sonatore diminuerà la compositione, & colui che canterà vorrà insieme diminuire la compositione, che si sonerà, & che si canterà se ambo due diminueranno in un tempo non facendo un passaggio medesimo insieme, d'accordo, non faranno buono accordo, ma quando saranno ben concertati faranno buono udire.*«

2) Lib. V, cap. 1, fol. 99. — Über Zacconis Ansichten über den begleiteten Sologesang siehe Chrysander in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft X (1893), S. 553.

3) *Tratado de Glosas ... en la musica de Violones*, Neapel 1553, Lib. II. Vgl. auch M. Kuhn, »Die Verzierungskunst«, Beihefte der IMG., Leipzig 1902, S. 40—48, 92—98.

Madrigal-Baß, der zweite der verzierte Sopran, der dritte eine freiere und schwierigere Baßverzierung, der vierte eine ganz neue Stimme, eine *Quinta Vox*, die sich ganz frei um den Baß des Madrigals bewegt. Diese letzte Manier setzt die Kenntnis von der Kompositionslehre für den Violisten voraus. Wenn der Violist die verzierte Sopranstimme spielt, so ist es graziöser, wenn der Cembalist diese Stimme wegläßt. Ortiz gibt auch eine Anweisung, wie das Cembalo und Violone zusammenzustimmen sind. Die Stimmung des Violones muß höher oder tiefer genommen werden, je nachdem es der Ton des Cembalos verlangt. Am besten ist es, wenn die leere fünfte Saite des Violones mit dem *Gamma-ut* des Cembalos eingestimmt wird. Dadurch werden die hohen und tiefen Töne gleichmäßig verteilt.

Hier ist auch an den Vorschlag Bermudos zu denken, daß der junge Spieler, der ein Stück in Tabulatur setzt, auch eine Stimme dazu in gewöhnlicher Notation über die Tabulatur schreiben möchte, die gesungen werden kann, während man den ganzen Satz auf dem Instrument spielt (S. 21). Das ist ein Gebrauch, den wir öfters in den italienischen und französischen Lautenbüchern begegnen. Auch Schlicks Lautentabulatur von 1512 ist so eingerichtet. In Spanien scheint das noch mehr gebräuchlich gewesen zu sein als in andern Ländern. In gleicher Weise sind uns die alten spanischen Romanzen erhalten[1]), die wohl wirklich mehr als Sololieder zu denken sind wie als Chorlieder. Einige der Spanier setzen die Singstimme direkt mit in die Lautentabulatur hinein, bezeichnen sie aber dadurch, daß sie die Ziffern, die ihr zukommen, rot drucken, während die anderen schwarz sind. Fuenllana geht sogar so weit, daß er außer dieser rotgedruckten Stimme der Tabulatur noch irgendeine andere wichtige Stimme der Komposition in gewöhnlicher Notation über die Tabulatur druckt, damit, wie er sagt, der Sänger und Spieler sich an den schönen Kontrapunkten ergötzen könne. Und hierbei nimmt er wieder die Fähigkeit des Lesens verschiedener Stimmen zu gleicher Zeit in Anspruch (vgl. S. 98), denn die Extra-Stimme ist nicht fortlaufend Takt für Takt über die Tabulatur gedruckt, wie es sonst der Fall ist, sondern sie steht ohne Taktstriche für sich allein auf dem oberen Teil der Seite. Zur Orientierung sind aber bei Abschnitten oder Kadenzen ungefähr alle 6 oder 8 Takte Zahlen gleichzeitig in der Extra-Stimme und in der Tabulatur gesetzt, ähnlich wie die Orientierungszahlen oder -buchstaben in unseren modernen Partituren und Orchester- oder Chorstimmen.

Konnte man über den wirklichen Solo-Charakter der spanischen Romanzen noch Zweifel hegen, so möchte ich hier noch ein italienisches Werk aus dem Ende des 16. Jahrhunderts anführen, bei dem solche

1) Siehe Beispiele bei Morphy. »*Les luthistes espagnols.*«

Zweifel unmöglich sind. Es ist dies eine Madrigal-Sammlung des öfters erwähnten und seinerzeit rühmlichst bekannten Luzzasco Luzzaschi für ein, zwei oder drei Soprane, mit vollständig ausgeschriebener, selbstständiger Klavierbegleitung. Es ist der Musikgeschichte scheinbar unbekannt geblieben, trotzdem es für die Geschichte der Monodie und des begleitenden Sologesanges überhaupt von der höchsten Wichtigkeit und Bedeutung ist. Der vollständige Titel lautet:

»*Madrigali di Luzzasco Luzzaschi per cantare et sonare a uno, e doi, e tre Soprani, Fatti per la Musica del già Ser^mo Duca Alfonso d'Este. Stampata in Roma appresso Simone Verovio 1601*[1]).«

Das Werk ist dem Kardinal Pietro Aldobrandino gewidmet. Der Titel klingt wie so viele andere, die uns aus dem ganzen 16. Jahrhundert bekannt sind, und man vermutet darunter nicht, um was für ein wichtiges Werk es sich hier handelt.

Betrachten wir die Sammlung ein wenig näher. Es ist ein Kupferplattendruck in der bekannten Verovioschen Ausführung im Folio-Format, 41 Seiten stark. Sie enthält drei einstimmige, vier zweistimmige und fünf dreistimmige Madrigale für Solostimmen mit Klavierbegleitung. Die Textdichter werden nicht genannt. Die Singstimme oder -stimmen sind sehr häufig mit den lebhaftesten Trillerverzierungen und Passagen ausgestattet, alle ganz genau ausgeschrieben. Wie sie dastehen, würden sie von wenigen unserer heutigen Sänger ausgeführt werden können; denn sie stellen die höchsten Ansprüche an die Gesangsvirtuosität. Die Begleitung ist in der üblichen italienischen Orgeltabulatur auf zwei Liniensystemen notiert, oben fünf, unten acht Linien. Sie ist fast durchweg streng vierstimmig gehalten, ohne Vor-, Nach- oder Zwischenspiele. Daß es sich aber nicht um einen einfach übertragenen Vokalsatz handelt, wie bei den meisten Lautenliedern, sondern um eine wirklich selbständige Klavierbegleitung, geht daraus hervor, daß sie sich ziemlich streng an die Vierstimmigkeit hält, nicht nur bei den einstimmigen Madrigalen, sondern auch bei den fugierten Anfängen der mehrstimmigen Sätze, wo man ein sukzessives Eintreten der Stimmen in der Begleitung erwarten würde, und auch bei solchen Stellen, wo nur eine von den zweien oder dreien singt, während die anderen pausieren. Diese Begleitung hält sich aber ziemlich eng an den polyphonen Vokalstil und unterscheidet sich darin von den Begleitungen der Florentiner Monodisten. Der Baß ist immer ein solcher, wie man ihn in einer Vokalkomposition erwartet. Er besteht nicht aus langen, ruhigliegenden Tönen, wie wir sie in den Monodie-Bässen von Peri und Caccini finden. Ihren klaviermäßigen Charakter verrät diese Begleitung

1) Exemplar der Königl. Bibliothek Berlin.

hier und da durch den Lagenwechsel der Akkorde in derselben Harmonie, wie wir diesen in unseren heutigen homophonen Klavierkompositionen kennen. Bei den einstimmigen Gesängen hält sich die Oberstimme der Klavierbegleitung getreu an die Singstimme, und zwar an ihre einfache, nicht an die verzierte Form. Das stimmt überein mit der Regel Vicentinos über den begleiteten Gesang (S. 154). Bei den mehrstimmigen Gesängen werden ebenso getreu alle Singstimmen in die Begleitung hineingesetzt (Musikbeilage S. 286—95).

Daß das Werk schon vor 1601 entstanden ist, darauf deutet das »*già*« im Titel hin. Die Dedikation gibt aber weitere Aufklärung hierüber. Luzzaschi erklärt nämlich, daß diese Musik seinerzeit von den Damen am Hofe (*dame principalissime*) die dem Gefolge der Herzogin Margherita angehörten, Hervorragendes in der Hausmusik leisteten und dem fürstlichen Paare besonderes Vergnügen bereiteten, gesungen wurde. Seit dem Tode des Herzogs wäre diese Musik verstummt, und diese Ausgabe sei ein Versuch, sie wieder ins Leben zu rufen[1]). Der Herzog Alfonso II. starb 1597. Also sind die Kompositionen wenigstens bis dahin, wenn nicht noch früher, vorzudatieren[2]).

Über die Hausmusik am Hofe von Ferrara ist eine sehr interessante Nachricht zu finden in dem Werke »*Il Desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali. Dialogo del M. Illustre Sig. Cavaliere Hercole Bottrigaro*« (Bologna 1599)[3]). Da erfahren wir, daß der Herzog ein vollständiges Orchester unterhielt. Neben ausgezeichneten Sängern hatte er auch Cornett-, Posaunen-, Schalmeien-, Flöten-, Violen-, Lauten-, Zither-, Harfen- und Clavicembalospieler. Er hatte auch eine Art Instrumentenmuseum, wo alte Instrumente und solche, die ein besonderes wissenschaftliches Interesse besaßen, aufbewahrt wurden, darunter auch ein Vicentinosches Archicembalo. Der Herzog sorgte dafür, daß alle

---

1) Aus der Dedikation. »*Tra le più rare meraviglie c'hebbe nella sua Corte la gran memoria del S. Duca Alfonso mio sigre rara et singulare per giuditio di tutti fu la musica di Dame principalissime; le quali servendo alla sigra Duchessa Margherita moglie di lui rendevano col canto loro in un tempo ossequio et diletto a quelle serme Altezze; Ma poiche restò colla morte del sigr Duca quella Musica spenta, io che v'hebbi gran parte hò desiderato per quanto a me si concede di ravivarla, portando nella luce del mondo Madrigali, che composti da me furon cantati da quelle Illme Signore ... etc.*«

2) Eine ausführliche Behandlung der Solo-Madrigale Luzzaschis habe ich in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang IX (1908), S. 538ff. veröffentlicht.

3) Eine frühere Ausgabe des Werkes erschien 1594 in Venedig unter dem Namen Alemanno Benelli, ein Anagramm für Annibale Meloni, ein Freund oder Schüler Bottrigaris. Beide Ausgaben bewahren das British Museum und die Kgl. Bibl. Brüssel. Sie waren mir nicht zugänglich, und ich entnehme meine Angaben der »*Histoire de l'Instrumentation*« von H. Lavoix fils, Paris 1878, S. 173—174.

Instrumente immer in gutem Zustande gehalten wurden. Diese Hausmusik wurde geleitet von dem Hofkapellmeister Fiorino, dem »ein gewisser Luzzasco« (Lavoix) beistand. Das Orchester war vortrefflich diszipliniert. Man hielt häufige Proben, und der Herzog selbst verschmähte es nicht, sie zuweilen selber zu leiten und Rat zu geben. Er gründete auch eine Art Akademie, wo die größten Komponisten und die besten Virtuosen verkehrten. Die Herzogin teilte den ausgezeichneten Geschmack ihres Gatten. Sie hatte ihre eigene Hausmusik. Die Kapelle bestand aus Damen. An den Tagen der Konzerte bereitete man in einem Saal eine lange Tafel, an deren einem Ende ein großes Clavicembalo stand. Die Instrumentistinnen traten stillschweigend, eine nach der anderen, in den Saal, nahmen mit ihren Instrumenten ihre Plätze an der Tafel ein und warteten in Stille. Darauf trat die Dirigentin ein und setzte sich an das andere Ende der Tafel, dem Cembalo gegenüber. Sie nahm einen langen, biegsamen, polierten Stab, der für sie bereit lag, und indem sie ihren Blick über das ganze Orchester warf, gab sie geräuschlos das Zeichen, und das Orchester spielte nun mit einem wundervollen Ensemble.

Unter diesen erfreulichen Zuständen könnte man sich schon die vollkommene Ausführung der Madrigale Luzzaschis als möglich vorstellen. Über Luzzaschis vielseitige Tätigkeit in Ferrara wird uns auch von anderer Seite her berichtet. Cerone erwähnt, daß unter den Instrumenten, die man in den großen Konzerten des Herzogs zu Ferrara gebrauchte, sich auch ein sehr merkwürdiges Clavicembalo befand, mit zwei Tastaturen »voller Halbtöne«. Sein Erfinder »Nicolas Visentino« nannte es »*Arcimusico*«[1]. Ein anderes Instrument wäre noch da, welches beim ersten Anblick den Organisten abschreckte, wegen der großen Zahl der Saiten und der Halbtöne. Seine Spielart und sein Erfinder wären [1613] in Vergessenheit geraten. Aber nie hörte man eine solche vollendete Harmonie, als wenn Luzzaschi seine eigens dazu komponierten Stücke darauf vortrug[2]).

Über die Tätigkeit der Hauskapelle der Este sind uns noch manche weiteren Nachrichten erhalten. Ein äußerst reizvolles und ausführliches Gesamtbild entwirft Solerti in seiner Schrift »*Ferrara e la Corte estense*

1) Hier hat sich bei Cerone, der sonst seine Quellen so vorsichtig benutzt, ein arger Fehler eingeschlichen. »Arcimusico« war ein Ausdruck des Lobes, dessen sich ein Schüler Vicentinos bediente. (*Madrigali a 5 voci Di L'arcimusico Don N... V... pratico et theorico et inventore delle nuove armonie, Nuovamente poste in luce da Ottavio Resino suo discepolo. Lib. 5 Milano 1572*). Vicentinos Gegner aber nahmen ihn auf und machten ihn zum Spottnamen für den armen Vicentino, der übrigens auch am Hofe von Ferrara wirkte.

2) Cerone, *Melopeo*, S. 1041.

nella second metà del secolo decimosesto«[1]). Hier erfahren wir die Namen vieler Sänger und Instrumentalisten am estensischen Hofe. Darunter waren mehrere Franzosen und auch ein »*inglese musico*« (S. LV); Luzzaschi soll im Jahre 1561 in den estensischen Dienst getreten sein[2]). Auch die berühmte Hauskapelle wird, nach Bottrigaris Angaben, näher beschrieben (S. LXIII). Als lyrische Dichter, deren Verse von Fiorino, Luzzaschi und Lodovico Agostini in Musik gesetzt wurden, werden Pigna, Guarini und Tasso genannt (S. LXIV). Nicht nur am Hofe wurde die Musik so eifrig gepflegt. Eine »*Accademia Ferrarese*« hatte es sich zur festen Regel gemacht, alle drei Monate ein großes Konzert zu geben »*con norme determinate*«. Die Namen dreier ausgezeichneter und berühmter Sängerinnen am Hofe, sowie auch viele Daten aus ihrem Leben und Wirken sind uns erhalten[3]). Es sind Tarquinia Molza, Lucrezia Bendidio und Laura Peperara. Für diese kann man sich die Madrigale Luzzaschis komponiert denken, und wenn sie diese Kompositionen wirklich in befriedigender Weise ausgeführt haben, dann haben sie ihren Ruhm verdient. Tarquinia Molza zeichnete sich auch als Dichterin aus. (S. 47.) Außerdem wird sie noch als Harfenspielerin sowie als die Dirigentin und die Seele der Damenkapelle genannt[4]).

Nicht nur in Ferrara zeigten diese Musiker und Musikerinnen ihre Kunst. Sie begleiteten den Herzog und die Herzogin bei festlichen Gelegenheiten nach außerhalb. Im Jahre 1571 z. B. besuchte der Erzherzog Rudolph von Österreich den Herzog von Ferrara, der ihm bis Brescello entgegenging. Hier wurde ein großes Fest gefeiert. Es wurde »*alla tedesca*« und »*all' italiana*« getanzt. Auch wurde „eins von jenen großen musikalischen Konzerten veranstaltet, mit ungefähr sechzig Stimmen und Instrumenten; und hinter einem *gravicembalo*, welches Luzzasco spielte, sangen Signora Lucrezia [Bendidio] und Signora Isabella Bendidio sowohl solo als zu zweien, und zwar so gut und so fein, daß ich nicht glaube, daß man etwas Besseres hören könnte[5])«. Bei einer anderen Gelegenheit

---

1) Diese Arbeit Solertis bildet die ausgedehnte Einleitung zu seiner Neuausgabe der »*Discorsi di Annibale Romei. Gentilhuomo Ferrarese (1585).*« Citta di Castello (Lapi) 1891. In Betracht kommen hauptsächlich Kapitel VII, VIII und IX. Die Seitenhinweise beziehen sich auf diese Neuausgabe.

2) Solerti gibt 1592 als Sterbejahr Luzzaschis an. Daß dieses falsch ist, geht schon aus der Vorrede der erwähnten Madrigale hervor. Nach Riemann (Lexikon 1905) soll er bis 1604 Hoforganist in Ferrara gewesen sein. Nach Eitner (Quellenlexikon) ist er vor dem 16. September 1607 gestorben.

3) Solerti, a. a. O., Kapitel VIII.

4) Vgl. Valdrighi, *Musurgiana Nr. 12* S. 52—53. Mitteilungen aus dem estensischen Archiv aus den Jahren 1583—1586.

5) Solerti, a. a. O., S. LXX unter dem Datum Aug. 14, 1571. »*Da vespro a sera si festiggiò in corte assai reitiratamente, dove ballorno i principi alla tedesca e*

machten die Sängerinnen die Bekanntschaft mit Rinuccini oder wenigstens mit einigen seiner Dichtungen. Sie fuhren nämlich im Jahre 1586 nach Florenz, um Virginia de Medici als Braut des Cesare d'Este zu feiern. Zu dieser Angelegenheit dichtete Rinuccini fünf Madrigale »*fatti a le Dame di Ferrara*«, in denen er auch den süßen Gesang dieser Damen rühmt. Die Texte der Madrigale sind uns handschriftlich erhalten. Der Komponist und die Musik (wenn sie jemals komponiert worden sind) sind noch unbekannt[1]).

Der zeitgenössische Schriftsteller Romei, welcher in seinen »*Discorsi*« nur gelegentlich die Musik erwähnt, spricht auch von den musikalischen Damen. Die Laura Peperara läßt er einmal ein *capitolo amoroso* zur Harfe rezitieren. Hier haben wir wieder eine Andeutung von der Verbreitung der Rezitation mit musikalischer Begleitung. Ein andermal berichtet er von dem Instrumental- und Vokalkonzert in dem Salon der Herzogin, welches diesmal mit einer Tafelmusik schließt[2]). Die musikalischen Unterhaltungen der Herzogin scheinen doch noch nach dem Tode Alfonsos bestanden zu haben. Wenigstens hatte man ihrer auch anderwärts nicht vergessen; denn noch im Jahre 1602 erschien bei Ciotti in Venedig eine Sammlung Madrigaltexte von G. B. Leoni, darunter einer *Per le Serenissime Dame musiche delle Duchessa di Ferrara e d'Urbino*[3]).

Wir sehen also, die Bedeutung des Sologesanges wurde von den Alten durchaus nicht unterschätzt. Die Andeutungen, die hier gegeben worden sind, lassen erkennen, daß man seine Stellung in der »a capella«-Zeit immer noch nicht recht gewürdigt hat. Weitere Forschungen in dieser Richtung würden wahrscheinlich ein vollständig neues Bild geben. Daß der Sologesang, sowie die Kammermusik dieser Zeit überhaupt, so lange wie mit einem Schleier bedeckt blieb, beruht, glaube ich, auf seinem intimeren, vornehmeren Charakter. Diese Musik wurde nicht oft vor die

---

all' italiana, e si fece uno di quei concertoni di musica di circa sessanta fra voci e instrumenti, e dietro un gravicembalo tocco dal Luzzasco, cantorno la signora Lucrezia e la signora Isabella Bendidio a solo a solo, e tutt' a due, sì bene e così gentilmente, che io non credo si possi sentir meglio.« Fast wörtlich dieselbe Beschreibung als Brief des Sallustio Piccolomini, toskanischen Gesandten, unter dem Datum 15. August bei Valdrighi, a. a. O., S. 51.

1) Solerti »*Gli Albori del Melodramma*« Vol. II. Milano usw. (Sandron) s. a. [1904] S. 6 weist die Texte in einem *Codex Trivulziano 1004* nach.

2) Vgl. S. 160, Anmerkung 1. Die betreffenden Stellen in Solertis Neuausgabe S. 128 »*e fu chiamata la signora Laura Peverara la quale con sommo diletto delli ascoltanti recitò un capitolo amoroso nell' arpa*«, und S. 234 »*era preparata un bellissimo concerto di vari instrumenti di musica e di soavissime voci, il qual concerto accompagnò anco un pezzo della cena*«.

3) Nach Solerti, »*Ferrara e la Corte Estense*«, S. LXVI.

breite Öffentlichkeit getragen, sondern meistenteils nur im intimsten häuslichen Kreise gepflegt. Sie diente zum Zeitvertreib hoher Personen. Höchstens bei den großen Festen trug sie einen mehr öffentlichen Charakter. Auf diese Feste werden wir zurückkommen. Vielleicht hätten wir auch noch bei den praktischen musikalischen Übungen der Akademien ein bisher unbeachtetes Feld, auf dem die Kammermusik gedieh[1]). Bei allen diesen Gelegenheiten spielten die Tasteninstrumente eine äußerst wichtige Rolle.

Die ausführlichen Beschreibungen der musikalischen Unterhaltungen am Hof von Ferrara, die wir vorausgenommen haben, um sie im Zusammenhang mit den Luzzaschischen Madrigalen zu besprechen, legen den Gedanken nahe, daß man auch anderwärts den begleiteten Sologesang und die reine Instrumentalmusik gepflegt haben muß. Wie wir sahen, ließen sich das Ferrareser Orchester und die Sängerinnen auch gelegentlich anderswo hören. Es muß daher auffallen, daß die Musikgeschichte sich bisher so verhältnismäßig wenig mit dieser Seite des Musiklebens beschäftigt hat. Man pflegt die Periode vor dem 17. Jahrhundert gewöhnlich als die Zeit der Alleinherrschaft der kirchlichen Kunst zu betrachten, unter deren Einfluß auch die ganze Madrigal-Literatur und die andere weltliche Musik standen. Für die weltliche Instrumentalmusik wird auf die verschmähten fahrenden Leute und die Stadtpfeifer hingewiesen. In neuerer Zeit beginnt man auch die Lautenmusik mehr zu beachten und zuweilen sogar den Sologesang zur Laute. Für die Orchestermusik, für den Sologesang auf der Bühne mit Instrumentalbegleitung haben für das 16. Jahrhundert nähere Anhaltspunkte gefehlt. Das hat seinen Grund darin, daß die Musikforschung sich sehr eng an die handschriftlichen und gedruckten Musikdenkmäler gehalten hat. Wo Notenmaterial nicht vorhanden war, nahm man sehr oft an, daß keine Musik gemacht wurde.

Die Musikhistoriker haben zwar dann und wann auf dieses unbetretene Gebiet hingewiesen[2]). Eine gründliche Arbeit muß noch die Zukunft bringen. Was die Musikhistoriker versäumt haben, das haben uns, speziell für Italien, die Literarhistoriker zum Teil geboten. Besonders die Werke von Alessandro d'Ancona und Angelo Solerti bieten uns eine Fülle von Material und Hinweisen auf weitere Quellen, die dem Musikhistoriker eine reiche Ausbeute versprechen. Es läßt sich in der Tat beweisen,

---

1) Die musikalische Tätigkeit der Akademien, besonders im 16. Jahrhundert, bedarf noch einer geschichtlichen Untersuchung. Anton Francesco Doni redet öfters in seiner *Libraria* (Ven. 1557) von den vielen Akademien, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts tätig waren. Durchaus nicht alle beschäftigten sich mit Musik.

2) Vgl. außer den schon genannten Quellen Kiesewetter, »Schicksale«, Leipzig 1841. Winterfeld, »Gabrieli«, II, S. 13—15 und Rolland, »*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*«. Paris 1895, S. 33.

daß während des ganzen 16. Jahrhunderts diese Instrumentalmusik im engeren Sinne gepflegt wurde. Ihr Anfang ist noch früher als das 16. Jahrhundert zu suchen, aber in diesem Jahrhundert wuchs sie besonders empor und erreichte in der zweiten Hälfte eine hohe Blüte. Die estensische Hofmusik ist ein Beispiel davon. Außer Ferrara werden wir den Mediceischen Hof als besondere Pflegestätte dieser Musikgattung kennen lernen.

Die Veranlassungen zu den Hoffestlichkeiten, bei denen die musikalischen Veranstaltungen eine hervorragende Rolle spielten, waren hauptsächlich Hochzeiten und Fürstenempfänge oder Triumphzüge. Neben diesen kamen die großen Feiertage besonders der Karnevalszeit in Betracht. Auch sonst bei gewöhnlichen Abendunterhaltungen wirkte das Orchester mit. Unter den verschiedenen Formen der Unterhaltung nimmt die Komödie den ersten Rang ein. Zu den Hochzeiten wurden häufig Komödien speziell geschrieben. Die Musik wurde nicht so oft in der Komödie selbst zur Mitwirkung herangezogen, obwohl, wie wir sehen werden, auch manchmal musikalische Einlagen in dem Drama vorkommen; sondern sie hat eine wichtige Stellung in den Intermedien. Diese Intermedien leiteten die Schriftsteller des 16. Jahrhunderts von den Chören der antiken Dramen her. Sie hatten aber in der Zeit, die wir behandeln, mehr den Zweck, dem Zuschauer Abwechslung zu bringen und dem Schauspieler eine Ruhepause zu verschaffen. Die Stelle des Chores als eine handelnde Person oder als kommentierender Zuschauer nehmen sie selten oder gar nicht ein. Manchmal allerdings finden wir sie im Zusammenhang mit der Hauptaktion stehend, als überleitende Episoden oder allegorische Kommentare. Das ist besonders bei den geistlichen Dramen der Fall; denn zuweilen kamen auch geistliche Dramen bei diesen Hoffestlichkeiten zur Aufführung. Einen solchen Fall, wo die Intermedien eine Reihe Bilder bringen, die eine Art allegorischen Kommentars zum Drama bieten, werden wir später näher betrachten. Neben den dramatischen Aufführungen verbinden sich auch andere Festunterhaltungen, wie die Maifestspiele Englands, Maskeraden, Ballete und einfache Abendunterhaltungen oder Soireen mit dieser Orchestermusik[1]).

Die Quellen, die uns hierüber Auskunft geben, sind meistenteils nicht speziell musikalisch. Die Musiker und Musikschriftsteller, die derartige Feste mitmachten, scheinen sich selten bemüht zu haben, sich darüber zu äußern. Die Nachrichten stammen zum Teil aus Briefen oder aus Tagebüchern, wie diejenigen Sanutos. Hier sind sie sehr zerstreut, und da die Mitteilungen, die die Musik betreffen, nicht besonders gekennzeichnet

1) Eine ausführliche Behandlung der verschiedenen Formen und Arten dieser musikalischen Betätigung findet man in dem ersten Bande von A. Solertis »*Albori del Melodramma*«. Milano usw. (Sandron) s. a. [1904].

sind, ist für den Spezialforscher die Arbeit mit großer Mühe verknüpft. Eine zweite Quelle aber ist ersprießlicher. Es war nämlich in Italien Brauch, den prunkvollsten und gelungensten Festveranstaltungen dadurch ein Denkmal zu setzen, daß man sie nachträglich genau beschrieb oder beschreiben ließ. Sehr häufig wurden diese Beschreibungen auf Veranlassung der fürstlichen Festgeber verfaßt und erschienen dann als Broschüre im Druck, oder, wie es häufig bei den Intermedien der Fall war, sie wurden der Veröffentlichung des Dramen-Textes beigegeben oder sogar an den betreffenden Stellen zwischen den Akten eingefügt[1]). In diesen Beschreibungen werden wir unterrichtet über die Festsäle, die Einrichtung der Sitzplätze, die Verteilung der hohen Gäste und Zuschauer, über die Bühneneinrichtung, den Vorhang, die Szenerien, die höchst kostspieligen Maschinen, über die Kostüme der Personen des Dramas und der Intermedien; wenn eine Maskerade oder ein Tanz folgte, auch über die Kostüme der hohen Herrschaften und die Tänze, an denen sie sich beteiligten; und, was uns am meisten interessiert, über die Handhabung der Intermedien, deren Texte, besonders zum musikalischen Teil, die Instrumentalstücke und deren Orchesterbesetzung, die Art der Ausführung und die Namen der Dichter und Komponisten. Leider sind nicht alle Verfasser von solchen »*Descrizioni*« Sachverständige in Sachen der Musik, und über diesen für uns so wichtigen Teil wird oft mit wenigen Worten hinweggegangen. Vor allem aber vermissen wir die aufgeführte Musik selbst. Die Kataloge weisen zur Zeit nur vereinzelte Beispiele solcher Musikstücke auf. Das liegt natürlich an dem Gelegenheitscharakter dieser Werke. Sie wurden meistenteils nur für bestimmte Festlichkeiten komponiert und dann beiseite gelegt. Obwohl die Komödien oder sonstigen dichterischen Erzeugnisse immer wieder aufgeführt wurden und im Druck erschienen, kam es bei den Intermedien-Musiken höchstens zu einer *Descrizione*. Die Hauptrolle bei der Verfassung solcher Gelegenheitswerke spielt immer der Dichter oder derjenige, der die Allegorie entworfen hat. Erst in zweiter oder dritter Linie kommt, neben dem Maschinenmeister, der Komponist. Es ist daher nicht zu verwundern, daß so wenig von der Musik erhalten ist[2]). Diese früheren Erzeugnisse

1) Eine reichhaltige Bibliographie der Intermedien-Texte und Beschreibungen von Hochzeits- und anderen Festen bringt Solerti in »*Musica, Ballo e Drammatica*«. Firenze 1905, S. 1—22. Eine ähnliche Zusammenstellung der handschriftlichen und im Druck veröffentlichten Beschreibungen, die sich auf die Festlichkeiten bei dem Einzug Heinrichs III. von Frankreich in Venedig und anderen Städten auf seiner Rückkehr von Polen (1574) beziehen, in »*Il Viaggio in Italia di Enrico III, Re di Francia*«. Torino (L. Roux) 1890 von Pier de Nolhac und Angelo Solerti.

2) Der *Vocabulario degli Accademici della Crusca* führt unter den Namen Giambullari, Mellini, Segni usw. *Descrizioni* an, die den Bearbeitern als Quellen für die illustrierenden Zitate bei den Definitionen mehrerer Instrumentennamen dienten.

der dramatischen Musik sind uns ebenso verborgen geblieben, wie die früheren Versuche des Florentiner Renaissance-Kreises im *stilo recitativo*, oder wie die Schäferspiele Cavalieris, die vielleicht viele gemeinsame Züge mit den Intermedien hatten.

In Deutschland scheint man sich mit dieser Kunst im 16. Jahrhundert weniger befaßt zu haben. Nur an dem von Italien stark beeinflußten Münchner Hofe zu Orlando di Lassos Zeit finden sich Hinweise auf solche Intermedien-Musiken. Aber in anderen Ländern, vornehmlich in Italien, weniger in Frankreich und England, lassen sich genug Spuren aufweisen, um die Hoffnung zu erregen, daß die künftigen Forscher an Hand dieser literarischen Hinweise doch noch manches aus den musikalischen Archiven ans Licht bringen werden.

Es ist hier nicht der Platz, das Thema selbst, auch nur so weit es jetzt möglich ist, ausführlich zu behandeln. Wir müssen uns hier mit dem Hinweis auf die außerordentliche Wichtigkeit der gründlichen Erforschung dieser vernachlässigten Seite der Musikgeschichte für die Vorgeschichte der Oper und der Orchestermusik begnügen. Ich werde mich hauptsächlich darauf beschränken, nur soweit darauf einzugehen, als es die spezielle Untersuchung über die Mitwirkung der Tasteninstrumente verlangt.

Wir brauchen uns bloß an die Bemühungen des Königs Juan I. von Aragon gegen Ende des 14. Jahrhunderts, die besten »*ministriles*« (Spieler von Blasinstrumenten), die besten Orgelspieler, die besten und neuesten Instrumente an seinen Hof zu bringen, zu erinnern (vgl. S. 58), um zu erkennen, daß es sich da nicht nur um eine nebensächliche Tätigkeit von *Jongleurs* handelte, sondern daß die Orchestermusik schon damals bei den Hofmusiken und wohl speziell bei den Festen Beachtung fand[1]). Einige weitere Angaben mögen den Beweis liefern, daß in Italien am Ende des 15. oder am Anfang des 16. Jahrhunderts die Instrumental-Kammermusik bei Hoffesten oder in den einfachen Abendunterhaltungen oder in Intermedien nicht unbekannt war. In Pesaro z. B. wird im Jahr 1475 die Vermählung des Costanzo Sforza mit Camilla di Aragona mit großem Aufwand gefeiert[2]). Am Sonntag den 27. Mai gab es ein

1) Vgl. die früher (S. 58 Anm. 2,) angeführten Briefe und die weiteren Mitteilungen von Pedrell in der schon erwähnten kleinen Schrift »*Organografía musical antigua española*«, S. 64—77.

2) Die Beschreibung ist uns erhalten in einer Incunabel auf der Marciana. »*Ordine delle Noxze dell' Illustrissimo Signor Missier Constantio Sforxa di Aragona, e della Illustrissima Madonna Camilla di Aragona sua Consorte nell' Anno 1475*«. *Vicentiae (ab Hermanno Levilapidi)* 1475. Im Neudruck herausgegeben von B. Gamba. Venezia (Tipografia di Aloisopoli) 1836. Eine Beschreibung derselben Festlichkeiten in einer Handschrift aus dem Jahre 1475, scheinbar fast derselbe Text wie der Druck, auf der Riccardiana; neu herausgegeben von M. Tabarrini,

Fest im Saale des Schlosses. Da wurde eine Art Schauspiel oder Tableau des Tierkreises aufgeführt. Um den Saal sieht man die 12 Zeichen des Tierkreises. In der Mitte hängen Sonne und Mond, die heraufgezogen und herabgelassen werden. Dazu hört man eine Musik von »*liuti, cembali*[1]), *arpe, staffeti, flauti, e diversi strumenti che facevano suavissima armonia*«. Auf der einen Seite des Saales war »*uno bellissimo organo che sonava a festa*«. Auf das Schauspiel folgt eine Festrede und dann geht man zur Messe. Die Messe wurde bei dieser Gelegenheit mit Orgel- und Trompetenklang und Paukenschall gefeiert. Zwei Sängerchöre sangen abwechselnd. Jeder Chor bestand aus ungefähr 16 Sängern, was für die damalige Zeit eine große Zahl (*molti cantori*) war[2]).

Sanuto nimmt im Jahre 1497 eine kurze Beschreibung von den »*Triumphi et apparati fatti in Brexa per la venuta di la regina di Cipro*« [Catharina Cornaro] in sein Diarium auf[3]). Den feierlichen Einzug begleiteten neben der üblichen Trompeterschar, die bei dieser Gelegenheit 34 Mann zählte, eine Gruppe von 24 »*tamborini, stafeti, violete e lauti*« und ferner eine kleinere Gruppe von 10 »*tromboni et piferi*«. Am folgenden Tage wurde ein Tanzfest veranstaltet. Dann wurde im Hause Vesper gesungen, worauf eine Flötenmusik folgte. Dabei empfing die Königin den Besuch vieler Damen. Im Jahre 1502 schreibt Sanuto in dem »*Ordine di le pompe e spectaculi di li noze di madona Lucretia Borgia, venendo a Ferrara a marito, nel carnevale, a l'ultimo di zener 1501*

»*Descrizione del Convito e delle Feste fatti in Pesaro 1475*«. Firenze (Barbèra) 1870. Vgl. auch ein ähnliches Fest zur Hochzeit des Herzogs von Burgund zu Brügge 1468, wo eine Motette auf Schalmeien und Posaune und eine Chanson auf Flöten gespielt worden sein sollen. Stainer, »*Dufay and his Contemporaries*«. London Novello) 1898, S. 16.

1) Es ist fraglich, ob es sich hier nicht um Schellen oder Glocken anstatt *clavicembali* handelt. Die Glocken konnten ähnlich gebraucht werden wie die *staffeti* = Triangel.

2) »*Fu triomfante la Messa di organi, pifari, e trombetti e d'infiniti tamburini, eziandio di due capelle e di molti cantori, li quali cantavano mò l'uno, mò l'altro, et erano circa 16 Cantori per Capella.*« Neudruck von Gamba, S. 17. Vgl. auch Tabarrini, S. 13. Obgleich die Zahl der Sänger kleiner ist als die in den Chören von Ferrara und Florenz bei den Hoffesten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war das für die Kirche doch ein Riesenchor. Die Zahl der Sänger im Dom zu Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war, wie es scheint, nur acht. Noch im Jahre 1591 wird im Dom eine »*Messa solenne con otto cantori pro eligendo pontefice*« gesungen. Siehe »*Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*«. Herausgegeben von Gius. Odoardo Corazzoni. Firenze (Sansoni) 1900.

3) Neudruck Tom. I, 4 Septembris, Spalte 763. »*a dì 6, il mercore, soa majesta fe' far una festa e danzar in una salla preparada. . . . Si fe' cantar un vespero in caza e sonar fiauti, e molte done fo a visitarla*«, Spalte 765.

[Alter Stil]« von einer Komödie »Cassina« (am 8. Febr. aufgeführt) mit Intermedien: Als Intermedio vor dem dritten Akt ertönte eine sehr gute Musik von sechs Violen. Unter den Spielern befand sich ein Don Alfonso, wahrscheinlich der Bräutigam, der Sohn Hercules' von Este[1]).

Auch in Rom wurden in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts solche Intermedien mit Instrumentalstücken aufgeführt. Die Päpste Julius II. und Leo X. waren beide Musikliebhaber und führten einen äußerst prunkvollen Hof[2]). Aus der Zeit Leos X. ist uns ein Brief aus Rom erhalten, datiert den 8. März 1519. Der Schreiber berichtet, daß er an einem Sonntag Abend in der Komödie gewesen sei, wo nach jedem Akt ein musikalisches Zwischenspiel von Schalmeien, Cornamusen, zwei Cornetten, Violen, Lauten und dem Organetto ausgeführt wurde. Das letzte, welches der Papst als Geschenk erhalten hatte, hatte verschiedene Register. Das Zusammenwirken einer Flöte und einer Singstimme habe sich besonders empfohlen. Auch gab es da ein konzertierendes Vokalstück, welches sich aber nach des Schreibers Ermessen mit der Instrumentalmusik nicht vergleichen konnte[3]).

Wie schon erwähnt, war es gerade der üppige Hof der Medici in Florenz, der die Intermedien besonders pflegte[4]). Schon im 15. Jahrhundert, zu Zeiten Lorenzo Magnificos, der selbst als Dramendichter (*La Rappresentatione di S. Giovanni et Pauol*) und Verfasser von *Canti Carnascialeschi* auftrat, kannte man Tanz- oder Balletteinlagen zwischen den Akten. Von der Hochzeit des Cosimo de Medici mit Leonora von Toledo (1539) ist uns sogar von der Intermedienmusik einiges im Druck erhalten. Solche Fälle sind sehr selten. Wir müssen es wohl dem Ehrgeiz der Komponisten oder der besonderen Gunstbezeugung des Fürsten für seine Musiker zuschreiben, daß in diesen vereinzelten Fällen Intermedienmusik gedruckt wurde. Ein Exemplar von dieser Musik zur Hochzeit Cosimos de Medici, 1539 bei Gardano in Venedig erschienen, bewahrt die Wiener Hofbibliothek[5]).

1) Tom. IV, Spalte 230. »*Al 3° acto vene una musica de sei viole, assai bona, fra i quali vi era il signor don Alfonso.*«

2) Über die Musik- und Theaterliebe dieser beiden Päpste siehe d'Ancona »*Origini del teatro Italiano*«. Torino 1891, II S. 75ff.

3) Valdrighi, *Musurgiana No. 12*, S. 47. Auch bei d'Ancona, a. a. O., S. 89. »*Fui a la Comedia, Domenica sera, et per ogni acto se li intermediò una musica di piferari, di cornamusi, di dui corneti, de viole et leuti, de l'organeto, che e tanto variato de voce, che donò al papa Monsigr Illmo di bona memoria, et insieme vi era un fiato, et una voce, che molto bene si commendò; li fò ancho un concerto de voce in musica, che non comparse per mio juditio cossi ben come le musice.*«

4) Notizen über mehrere Musiker. die sich an diesen Florentiner Veranstaltungen beteiligten, siehe E. Vogel, »*Marco da Gagliano*«. Vierteljahrsschrift V (1889), S. 397ff.

5) Den freundlichen Bemühungen des Herrn Dr. Jos. Mantuani, Kustos der

Die Stücke erschienen in einem Stimmendruck, der sich in keiner Weise von den üblichen Madrigalveröffentlichungen unterscheidet, höchstens daß einmal an einer Stelle im Sopran eine Verzierung in Achtelnoten ausgeschrieben ist, was in Madrigalen aus dieser früheren Zeit auffallen würde. Nur die Bemerkungen im Inhaltsregister geben Auskunft über die Art der Aufführung. Da kommen Doppelchöre (*Bande*) vor, auf der einen Seite Vokalstimmen, auf der anderen ein Instrumentenchor. Ein Stück wird als Solo zur vollstimmigen Begleitung des Violone gesungen. Mehrere Stücke waren von Francesco Corteccia komponiert. Darunter kommt hier Nr. 3 in Betracht. Es war ein vierstimmiger Satz, »*Vattene almo riposo*«, welcher zum Anfang der bei diesem Feste aufgeführten Komödie von Aurora zur Begleitung eines Gravecimbalos und Organettos mit verschiedenen Registern (möglicherweise ein Claviorgano) gesungen wurde.

Bei der Hochzeit des Francesco Medici mit der Königin Johanna von Österreich (1565), die man ebenfalls in großartiger Weise feierte, wurde die Komödie »*La Cofanaria*« von Francesco d'Ambra aufgeführt. Dazu hat Giovambatista Cini die Intermedien entworfen und den Text geliefert. Die Musik scheint nicht erhalten zu sein, aber eine der üblichen *Descrizioni*, die sogar bald eine zweite Auflage erlebte, gibt uns höchst interessante Aufklärungen darüber[1]). Das Werkchen beginnt mit der Beschreibung des Festmahles. Dann kommen die Maschinen der Komödie, und darauf die Intermedien.

Cini entnahm seinen Stoff der Geschichte von Amor und Psyche, welche Apuleius in seinem *Asinus aureus* erzählt. In dem ersten Intermedio, welches der Komödie voranging, fährt Venus in einem Wagen (*carro*) in Begleitung der drei Grazien auf, zu denen sich noch die vier *Horae* gesellen. Es wird gesungen und getanzt. Darauf tritt Amor ein mit vier Leidenschaften. (*Speranza*, *Timore*, *Allegrezza*, *Dolore*). Diese unterhalten sich im Gesang mit Venus. Die *Horae* bestreuen die Szene

---

Musikabteilung der k. k. Hofbibliothek in Wien, verdanke ich es, daß mir die Benutzung dieses seltenen Druckes, wie auch des später angeführten Intermedienwerkes von 1591, erleichtert wurde. Angaben über den Inhalt findet man schon bei A. Schmid, »Ottaviano dei Petrucci«. Wien 1845, S. 131 ff. und Emil Vogel, »Weltliche Vokalmusik Italiens«. Berlin 1892 II, S. 382. Auch in Gandolfis Vorrede zu der Florentiner Denkschrift (1902) *Illustrazioni di alcuni cimeli*. S. 19.

1) *Descrizione dell' Apparato della Comedia et Intermedii d'essa. Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565 nella gran Sala del Palazzo di sua Ecc. Illust. nelle Reali Nozze dell' Illustriss. & Eccell. il S. Don Francesco Medici, Principe di Fiorenza & di Siena & della Regina Giovanna d'Austria sua consorte. Ristampato con nova aggiunta. In Firenze appresso i Giunti* 1566. Exemplar der Königlichen Bibliothek Berlin.

mit herrlich duftenden Blumen. Amor schießt, während er singt, seine Pfeile auf die Zuschauer ab. Nun liest man weiter in der Beschreibung: »*La musica di questo primo intermedio era concertata*

da quattro Gravicembali doppi (!)
da quattro Viole d'arco
da due Tromboni
da due Tenori di Flauti
da un Cornetto muto
da una Traversa
da due Liuti

che con beliss. ricerche diedero convenevole spatio alla scesa del Carro, & all' Hore, & alle Gratie, che si arrecassero a gl' assegnati luoghi.«

Die ersten zwei Strophen der *Ballata* der Venus[1]) waren achtstimmig gesetzt. Auf der Bühne wurden sie von Vokalstimmen allein gesungen. Hinter der Szene wurden sie aber mit besonderer Kunst (*artificio*), jedoch mit Schwierigkeit, von *2 gravicembali, 4 violoni, 1 liuto mezzano,* 1 *cornetto muto, 1 trombone* und *2 flauti diritti* begleitet. Die dritte Strophe, welche Amor zukam, war fünfstimmig. Die Vokalstimmen waren wiederum alle auf der Bühne, und die Besetzung des unsichtbaren Orchesters bestand aus *2 gravicembali, 1 liuto grosso, 1 sotto basso di viola aggiunto sopra le parte* (also eine frei [?] hinzugefügte Stimme), *1 flauto similmente aggiunto, 4 traverse* und *1 trombone.* Der Komponist war Alessandro Striggio. Wir sehen, daß wir es mit einer außerordentlich prunkvollen Musik zu tun haben. Das Orchester der Einleitung ist geradezu erstaunlich. Das Mitwirken von vier Gravicembali muß einen prächtigen, rauschenden Untergrund für den Instrumentalkörper gegeben haben. Es ist mir sonst kein so großes Orchester vorgekommen. Eine andere Beschreibung derselben Festlichkeiten stimmt fast genau mit diesen Angaben überein[2]). Der Schreiber spricht aber davon, daß der Saal, in dem die Komödie aufgeführt wurde, sehr groß war, und daß man darum die *Concerti* stark besetzte. Daher kam das große Orchester.

1) Die Anfänge lauten: »*A me che fatta son auglietta, & sola*« und »*Dunque se mai di me ti calse, ô cale*«. Die dritte Strophe, welche Amor singt, fängt an: »*Ecco Madre, andian noi; chi l'arco dammi*«. Der vollständige Text in der zitierten *Descrizione.*

2) Sie ist abgedruckt in dem »*Teatro Comico Fiorentino*«. Firenze 1750, Bd. V, Schluß. »*Descrizione degli Intermedi rappresentata colla Commedia nelle Nozze dell' Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. Principe di Firenze, e di Siena.*« Sie stammt aus der Feder des Accademicos »*Il Lasca*« (Antonfrancesco Grazzini) und ist vielleicht die erste Auflage von der oben zitierten Beschreibung. Beide Beschreibungen beruhen angeblich auf einer einfachen Beschreibung des Autors, Cini, die er auf Veranlassung des Fürsten vor der Aufführung verfaßte.

Die Strophen der Venus und des Amor werden hier mehrstimmig gesungen. Möglich ist es, daß auch die Aurora in den erwähnten Intermedien von 1539 mehrstimmig sang. Wir werden aber in dem fünften Intermedio von Cini sowie auch anderswo sehen, daß die handelnden Personen auch manchmal solo mit Orchesterbegleitung sangen.

Ähnlich wie das erste Intermedio verlaufen auch die anderen. Im zweiten erscheint *Zefiro* mit der *Musica*. Letztere trägt die musikalische (guidonische) Hand als Zeichen auf ihrem Kopfe. Ihr Gewand ist mit verschiedenen Instrumenten und mit Notenblättern, auf denen alle Noten- und Taktzeichen stehen, verziert. Bei ihrem Eintritt, spielt sie auf einem schönen, großen Violone. Amoretten stimmen in den Gesang des von Striggio vierstimmig komponierten Madrigals »*O altero miracolo novello*« mit ein. Die vier Vokalstimmen sind auf der Bühne vertreten, zu denen sich diesmal aber noch *4 liuti, 1 viola d'arco* und *1 lirone* gesellen. Hinter der Szene spielen *3 gravicembali, 1 leuto grosso, 1 viola soprano, 1 traversa contralto, 1 flauto grande tenore, 1 trombone basso* und *1 cornetto*, welches eine fünfte Stimme in der Höhe hinzufügt, mit. Das dritte Intermedio war sechsstimmig von Corteccia komponiert. Diesmal schweigt das Orchester hinter der Bühne. Auf der Bühne haben wir *5 storte* (Krummhörner), *1 cornetto muto* und acht Vokalstimmen (eine *schiera d'Inganni*), welche die Instrumente verdoppeln und die Bässe singen. Das vierte Intermedio, auch sechsstimmig von Corteccia, zeigt uns *Ira*, *Crudeltà*, *Rapina* und *Vendetta* unter der Führung von *Discordia* mit zwei *Antropofagi* und vier Furien. Es wird eine Moresca getanzt und das Madrigal »*In bando itene vili*« gesungen. Der Vokalchor ist doppelt besetzt, und an Instrumenten kommen *2 tromboni, 1 dolzaina, 2 cornetti ordinarii, 1 cornetto grosso, 2 tamburi* hinzu. Das Orchester hinter der Szene schweigt. In dem fünften Intermedio sehen wir Psyche in Verzweiflung. Von Venus wird sie in die Unterwelt zu Proserpina geschickt. Psyche wird begleitet von *Gelosia*, *Invidia*, *Pensiero* (*ò Cura ò Sollecitudine*) und *Scorno* (*ò Dispreziagione*). Diese vier ermutigen sie mit ihrem Spiel auf vier Violoni. Dazu singt Psyche das Madrigal »*Fuggi spene mia, fuggi*«. Das Stück war fünfstimmig komponiert von Striggio. Auf der Bühne sind nur die vier Violoni, zu denen Psyche die Sopranstimme solo singt. Hinter der Szene spielen *1 lirone* und *4 tromboni*. Das sechste Intermedio bringt die Rettung der Psyche aus dem Inferno. Sie kehrt mit Amor begleitet von einer Schar Amoretten sowie Zefiro, Musica, Pan und Satyren zurück. Es wird gespielt, gesungen und getanzt. Von vier Canzonetten bringt die *descrizione* den Text. In der ersten spielten und sangen alle mit. In der zweiten singen zum Tanz bloß acht Stimmen zur Begleitung einer *lira* und eines *lirone*. Aber in den Ritornellen, zur speziellen

Ermunterung der Zuhörer, stimmen sämtliche Sänger und Instrumente mit ein »*con una certa nuova allegrezza*«. Die Musik rührt von Corteccia her. Nach der Aufführung hielt der Fürst Audienz, und darauf folgte eine *veglia*, die in diesem Falle eine Masken- und Tanzbelustigung war.

Aus dieser Beschreibung ist ersichtlich, welch ausgedehntes Feld der Instrumentalmusik eingeräumt wurde, und wie sie sich zu den Vokalstimmen verhielt. Das unsichtbare Orchester wirkt noch bei den ersten Opern im neuen Stil am Anfang des 17. Jahrhunderts mit. Die kleine Orgel oder das Cembalo, meistens in mehrfacher Besetzung, fehlten nie in diesen Orchestern, obwohl, wie wir sahen, sie nicht bei jedem Stück mitspielten. Manchmal werden sie durch große Lauten oder Lironen ersetzt. Ob man sich dabei des Generalbaßspiels bediente, geht aus unseren Quellen nicht hervor. Wie das Generalbaßspiel in die Kirche kam, werden wir in einem späteren Kapitel untersuchen. Vom *stilo recitativo* wird wohl in diesen Stücken kaum die Rede sein. Sie waren wahrscheinlich in demselben Stil komponiert wie Striggios »*Cicalamento delle donne al bucato*«[1]).

Francesco Medici vermählte sich zum zweiten Male im Jahre 1579. Seine zweite Braut war Bianca Cappello. Einen interessanten Eindruck von dem Aufwand, der bei dieser Hochzeit besonders die beliebten *carri* mit ihren allegorischen Darstellungen charakterisiert, gibt uns eine Beschreibung, welche mit einer ganzen Reihe von Kupferstichen ausgestattet ist[2]). Diese zeigen uns den Turniersaal und die *carri*, auf denen die Kämpfer und andere allegorische Figuren ankamen und an dem Brautpaare vorüberzogen. Eine von diesen Allegorien stellte die Nacht dar. Auf dem *carro* liegt ein schlafender Mann, der, als der carro an das Brautpaar herannaht, erwacht und auf einer Viola die lieblichsten Klänge hervorruft, so daß alle Zuhörer in Entzücken geraten. Noch mehr ist das der Fall, als er anfängt in einem süßen Tenor zu singen, wobei er von einer großen Zahl Violen, die in dem Carro verschlossen sind, begleitet wird.

Das Madrigal

»*Fuor del humido nido*
Uscita con le mie presaghe schiere
Di Fantasmi, di Sogni, & di Chimere

---

1) Im Neudruck in Rivista Musicale Italiana XII (1905), S. 822.

2) *Feste nelle Nozze del Serenissimo Don Francesco Medici, Gran Duca di Toscana, et della Serenissima sua Consorte la Sig. Bianca Cappello. Composte da M. Rafaello Gualterotti. Con particular Descrizione della Sbarra & apparato di essa nell' Palazzo de' Pitti con aggionta, & correzzioni di molti particolari, & con tutti i disegni de' carri, & invenzioni comparse alla Sbarra. Nuovamente ristampati.* Firenze

dichtete Palla Rucellai. Die Komposition war von Piero Strozzi, und der Spieler und Sänger war kein anderer als Giulio Caccini.

In noch großartigerer Weise als die Hochzeit von 1565 wurde 1589 die Hochzeit Fernando Medicis mit Christiane von Lothringen gefeiert. Nicht weniger als fünf Theateraufführungen fanden nacheinander statt. Die Intermedien wurden hier womöglich noch reicher ausgestattet als früher. Zu der Aufführung der Komödie »*La Pellegrina*« von Girolamo Bargagli wurden Intermedien gespielt, zu denen Giovanni Bardi, Ottavio Rinuccini, Giovambatista Strozzi und Laura Guidiccioni die Texte lieferten und Cavalieri, Cristofano Malvezzi, Marenzio und Caccini die Musik. Zum Teil ist uns die Musik zu diesen Intermedien erhalten. Malvezzi veranstaltete im Jahre 1591 infolge eines Befehls, welchen der Großherzog von Toscana seinem Musik- und Theaterintendanten, Cavalieri, gegeben hatte, die Ausgabe einer Anzahl der Musikstücke, die zu dieser Hochzeit gespielt wurden[1]). Denkschriften in Form einer *Descrizione* existieren von diesen Festlichkeiten in großer Zahl. Eine davon, die die Intermedii genauer behandelt, bringt Solerti in Neudruck. Die Angaben stimmen ziemlich genau mit den um zwei Jahre späteren des Musikdruckes von Malvezzi überein[2]). Aus ihnen geht hervor, daß die Instrumente eine ebensogroße Rolle in den einleitenden Stücken (*sinfonie* genannt) und in der Begleitung der Vokalstimmen (*concerti*) spielten wie in den Intermedien von 1565. Eine so starke Besetzung der Cembali kommt hier aber nicht vor. Die Harmonie-Instrumente sind hier meistens Harfe, Liren, große Lauten und Chitarronen. Im vierten Intermedio wird ein *organo di legno* herangezogen. Im fünften wirkt ein *organo di pivette* mit. Es wurde von Alberigo Malvezzi gespielt. Auch ein *salterio* wird öfters erwähnt. Außerdem berichtet noch Malvezzi in dem Vorwort zu seiner Ausgabe, daß in allen *Concerti* drei sehr liebliche *organi di legno* mit-

(Giunti) 1579. Eine Ausgabe ohne Abbildungen erschien früher im selben Jahre, anonym. Exemplare beider Ausgaben auf der Kgl. Bibl. Berlin. Die Entwürfe waren von Gualterotti, die Kupferstiche von Accursio Baldi und Bastiano Marsili.

1) *Intermedii e concerti, fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze del Serenissimo Don Fernando Medici, e Madama Christiana da Loreno, Gran Duchi di Toscana.* Venetia (Vincenti) 1591. Exemplar auf der Hofbibl. Wien. Vgl. Vogel, »Weltliche Vokalmusik Italiens« I, 382 ff.

2) Bastiano de Rossi. »*Descrizione dell' apparato e degl' Intermedii fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze ... etc.*« Firenze (Anton Padovani) 1589, in Solertis *Albori* II, 16—42. Daß Rossi und Malvezzi an einzelnen Stellen in Sachen des Textes und der Orchesterbesetzung nicht übereinstimmen, wird von Solerti dem Umstande zugeschrieben, daß es sich um zwei verschiedene Aufführungen handelt; denn zuweilen kam es doch vor, daß dieselben Intermedien zu verschiedenen Dramen benutzt wurden. Die Abweichungen werden von Solerti angeführt.

wirkten, wovon zwei im Einklang standen, während das dritte eine Oktave tiefer stand[1]). Mehrere Sologesänge kommen in diesen Intermedien vor. Die Hauptsänger waren die berühmte Vittoria Archilei und Jacopo Peri. Unter den Instrumentisten spielten Giulio Caccini eine Harfe und Alessandro Striggio einen »*sopranino di viola*«, eine »*violina*« und eine »*arciviolata lira*«. Im sechsten Intermedio wurde nach Malvezzis Angaben eines seiner Madrigale von sechs Chören gesungen. Alle Instrumente und Stimmen wurden herangezogen. Die Vokalstimmen waren 60 an der Zahl.

Malvezzis Ausgabe ist wiederum ein Stimmendruck. Die *Sinfonien* stehen ohne Text in den verschiedenen Stimmbüchern. Eine Stimme aber, der *Nono*, ist von besonderem Interesse. Das Heft enthält zwar auch einige Stimmen zu den vielstimmigen Chören, aber es besteht in der Hauptsache aus den Beschreibungen und Erklärungen, die Malvezzi von der Ausführung der verschiedenen Intermedien gibt, samt den vollständigen Texten zu den gesungenen Nummern. Ferner werden zu drei Solonummern die Instrumentalbegleitungen in vierstimmiger Partitur gebracht. Das Heft kommt somit als eines der frühesten Beispiele von gedruckten Partituren in Betracht. Eines dieser Stücke, »*Dalle più alte sfere*«, wurde von Antonio Archilei, dem Gatten der berühmten Vittoria Archilei, komponiert. Das Stimmheft des *Canto* bringt die verzierte Singstimme. Bei der Aufführung spielte die Archilei zu ihrem Gesang einen *leuto grosso* und wurde außerdem von ihrem Gatten und Antonio Noldi auf zwei Chitarronen begleitet. Das Stück soll zum Vergleich mit Luzzaschis Solomadrigalen in der Musikbeilage einen Platz finden (S. 306). Ebenfalls wird dort (S. 312) eine kurze fünfstimmige Sinfonia wiedergegeben. Sie ist von Luca Marenzio komponiert und leitete das zweite Intermedio ein. Gespielt wurde sie von einer Harfe, zwei Liren, einem *basso di viola*, zwei Lauten, einem *violino*, einer *viola bastarda* und einem Chitarrone. Ob auch hier die Tasteninstrumente, die nach Malvezzi in allen *Concerti* mitwirkten, dabei waren, steht nicht fest. Ausgeschlossen wäre es aber nicht[2]).

Ähnlich wird über die Intermedien zu dem bei diesem Hochzeitsfest aufgeführten geistlichen Drama »*L'esaltazione della Croce*« von Giovanmaria Cecchi berichtet[3]). Die Intermedien mit ihren Texten stammen

---

1) *Intervenivano in tutti gli concerti tre Organi di legno dolcissimi due a l' unisono, & uno all' ottava bassa.*

2) Näheres über diese Intermedien, besonders über die anderen Solostücke, die von Jacopo Peri und Emilio de' Cavalieri herrühren, beabsichtige ich demnächst an anderer Stelle zu veröffentlichen.

3) *Descrizione dal apparato e de gl' Intermedj fatti per la Storia dell' esaltazione della Croce rappresentato in Firenze da giovani dalla Compagnia di S. Giovanni*

von Cecchi selbst her und stehen in engster Verbindung mit der Geschichte des Kreuzes. Es sind Bilder aus der biblischen Geschichte, bei denen der Gedanke des Holzes, welches später zum Kreuzesstamm wird, den Mittelpunkt bildet. Die Musik zu sämtlichen Intermedien war von einem Nachfolger Malvezzis als Kapellmeister an der Kirche S. Lorenzo und als Hofkapellmeister, Luca Bati, dem Lehrer Marcos da Gagliano komponiert.

Auch bei diesen Intermedien durften die Tasteninstrumente nicht fehlen. Die Inhaltsangabe des ersten Intermedio möge zeigen, wie die Musik verteilt war, und wie das Orchester besetzt war. Es stellt Jakobs Traum dar. Die Himmelsleiter ist der Mittelpunkt. Über dem schlafenden Jakob breitet sich ein Wolkenhimmel aus, auf dem man Engel sieht, und zu dem die Leiter hinaufreicht. Die Handlung wird von einer instrumentalen Himmelsmusik eingeleitet (*fattasi prima lassuso con traverse, violono, liuti grossi e organo una dolcissima armonia*). Dann singen die Engel mit Begleitung derselben Instrumente »*Lieti or gioisce di più gloria il cielo*«. Darauf teilen sich die Wolken, und man sieht den Gottesthron. Gott wendet sich zur Leiter und singt in einem sonoren Baß mit Instrumentalbegleitung »*L'eterno verbo mio*« (*maestevolmente cantando al suono di molte musicali strumenti; in voce d'un sonoro basso*). Engel steigen mit den Worten »*Per questa scala santa*« (*con angelica melodia*) die Leiter herab. Sie streuen Blumen über Jakob und steigen dann wieder herauf mit dem Gesang »*O felici mortali*«, welcher den Engeln im Himmel einen lieblichen Wiederhall entlockt. Nach dem Gesang »*Per questi gradi eletti*« vom verdoppelten Chor und Orchester vorgetragen (*tale armonia che parve veramente di paradiso*), wird die Leiter heraufgezogen, und es schließt sich der Himmel. Jakob erwacht und singt sitzend mit einer Contraltstimme solo zwei Verse des Madrigals »*Tremendo è questo loco Porta per gire a Dio*« zur Begleitung von *4 tromboni, cornetti muti, violino, liuti grossi* und *organo*. Dann erhebt er sich und singt weiter, indem er auf dem Stein ein Opfer bringt. (*La cui musica ad arte composta maninconica e pietosa, expresse il santo timore conceputo nel cuore del devoto Jaccobbe per la stupenda apparizione allora avuta e per i misteri in essa ascosi ed adombrati.*) In dem zweiten Intermedio spielt sich eine Szene aus den Wanderungen der Israeliten vor uns ab. Zwei Säulen veranschaulichen die Wolken- und die Feuersäule der biblischen Erzählung. Moses singt solo die Baßstimme eines Madrigals »*Più sicura colonna e di più*

---

evangelista con l'occasione delle noxze delle altezze serenissime di Toscana nell' anno 1589«. Die Descrizione wird vollständig mitgeteilt in d'Anconas »*Sacre Rappresentazioni dei Secoli XIV, XV e XVI*« Vol. III. Firenze (Le Monnier) 1872, S. 121 ff.

ardore«. Die anderen Stimmen werden von Instrumenten ausgeführt. Später wird eine Canzone gesungen, »*Graxie rendamo a Dio*«, zu acht Stimmen, zweichörig, dreifach besetzt und verstärkt durch *traverse, cornetto muto, tromboni, organo, violino, liuti grossi e mezzani.* Die Handlung des dritten Intermedio bewegt sich um den grünenden Stab Aarons. Der Aufzug der 12 Häupter der Stämme Israels und ihrer Begleiter wird von einer Instrumentalmusik begleitet. Die Orgel spielt wieder mit. In den übrigen Intermedii werden ähnliche Stücke gespielt und gesungen.

Als eine Art Prolog zu diesen Hochzeitsfesten des Fernando di Medici könnte man die Feste betrachten, welche die Stadt Pisa ihm bereitete, als er 1588 über Pisa nach Florenz reiste, um die Regierung zu übernehmen[1]). Fernando war nämlich Kardinal, und als 1587 sein Bruder Francesco starb, mußte er sich entschließen, seine geistlichen Würden abzulegen. Das geschah am 30. Nov. 1588. Zu seinem Einzug in Pisa wurden Triumphbogen, und an einer Stelle eine Tribüne für die Musiker und Sänger errichtet. Letztere zählten 64 Mann. Sie sangen bei dem Einzug zwei Madrigale, »*Questi sacrati a te trionfi*« und »*Cangia purpureo laccio Sacro Santo Gran Duca in questa d'oro*«. Die Kompositionen lieferte der Organist an der Kirche des Stefans-Ordens, Reverendo M. Antonio Buonavita da Pisa »*detto per excellenza il Bientina*«. Begleitet wurden die Sänger von 2 Gravicembali, 4 Cornetti, 4 Posaunen, 1 Orgel, 2 Viole da Gamba und 4 Lauten. Zu der Messe, welche Ferdinand in der Ordenskirche hörte, wurde eine Motette, »*Salutis signum sic respice magnum*«, mit Orgel- und Instrumentalbegleitung gesungen. Die Komposition rührte gleichfalls von Bientina her. Sänger und Instrumentalisten waren auf drei Tribünen verteilt.

In ähnlicher Weise betätigt sich Bientina im nächsten Jahre bei der Ankunft der neuen Gemahlin Fernandos in Pisa. Es wird berichtet, daß da mehrere Achtzeiler gesungen wurden. Der erste wurde solo gesungen in einer »Aria«, welche Bientina komponiert hatte. Der zweite war zehnstimmig komponiert und wurde von 52 Sängern, 6 Posaunen, 4 *cornetti*, und in der Mitte des »*conserto*« einer Orgel, welche Bientina spielte, ausgeführt. Der dritte Achtzeiler war 20-stimmig komponiert und wurde mit derselben Besetzung wie der zweite ausgeführt. Außerdem wurde noch eine fünfstimmige Komposition gesungen mit Begleitung einer Laute und eines Spinetts. Sie soll wiederum von Bientina herrühren, der das Spinett spielte und eine Stimme sang[2]).

1) *Descrizione de la felicissima Entrata del Sereniss. D. Ferdinando de' Medici Cardinale, Gran Duca di Toscana nella città di Pisa.* Scritta da M. Giov. Cervoni da Colle. Firenze (Marescotti) 1588. Exemplar der Königl. Bibl. Berlin.

2) Nach den Angaben P. Canals (*Atti del regio Istituto Veneto.* Tom. 12, Ser. 3. 1867, S. 202) aus einer *Descrizione* von Cervoni (Florenz, Marescotti, 1589):

Wie in Italien, so lassen sich auch in England in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts die Spuren von solchen Festmusiken nachweisen. Das erste Dokument, welches ich dafür anführen möchte, ist der öfters zitierte Brief Nicolo Sagudinos[1]). Es handelt sich hier um eines der in England üblichen Maifestspiele, die am ersten Mai im Freien abgehalten wurden. Ein beliebter Stoff für diese Feste war die Geschichte von Robin Hood. Sagudino schreibt davon, wie am Festtag (1515) die Königin mit ihrem Gefolge von Greenwich aus zwei Meilen in einen Wald fuhr. Hier erwartete sie der König. Im Walde hatte man besondere künstliche Lauben eingerichtet, die voller singender Vögel waren. In einer dieser Lauben standen einige Wagen, wie man sie in den Triumphzügen gebrauchte, worauf sich die Sänger und Instrumentalisten befanden. Das Orchester bestand aus Orgel, Laute und Flöten und spielte zur Tafel auf. Auf dem ganzen Rückweg vom Walde wurde gespielt und gesungen.

Aber auch im englischen Theater kannte man die Instrumentalmusik nicht nur für die Intermedien, sondern auch als Einlagen in dem Drama selbst. So z. B. in dem geistlichen Drama *God's Promises* von John Bale (1538) stimmt zum ersten Aktschluß ein Chor eine Antiphone *O sapientia* »*cum organis*« an. Das Stück konnte auch nach Belieben zu dem englischen Text »*O eternal Sapience*« gesungen werden[2]). Eine ähnliche Anordnung steht am Schluß eines jeden Aktes.

In *The Rare Triumphs of Love and Fortune* (gedruckt zu London 1589) werden nach Art der italienischen Intermezzi allegorische Bilder

---

»*Dopo la finta battaglie navale, gli Arabi cantarono le infrascritti ottave in una musica soavissima composta del m. rev. s. Antonio Buonavita di Pisa, cognominato il Bientina, organista della Chiesa dei Cavalieri e musico eccellentissimo. La prima ottava fu cantato da un solo in un aria fatta del signor Bientina. La seconda fu a dieci voci cantata da cinquantadue persone con sei tromboni, quattro cornetti ed un organo nel mezzo del conserto, sonato da lui. La terza fu a venti voci dalli cinquantadue cantata e co' medesimi strumenti.*« »*Il concerto della musica fu a cinque voci con un liuto ed una spinetta che fecero una dolcissima armonia: il compositore della musica dicono essere stato il signor Bientina detto di sopra, il quale cantava una parte e sonava la spinetta.*«

1) Vom 3. Mai 1515. Originaltext in Sanutos *Diario*. Neudruck Tom. 20, Spalte 266. Englische Übersetzung bei Brown, »*Four years at the Court of Henry VIII*«, S. 77. An der Stelle, welche die Instrumente bei dem Maifestspiel erwähnt, steht im Neudruck »*organo lento* etc.« Brown liest wahrscheinlich korrekter, wenn das »*lento*« im Neudruck nicht ein Druckfehler ist »*organo, leuto*« und übersetzt dementsprechend.

2) Vgl. Doddsleys *Old English Plays*. Neu herausgegeben von W. C. Hazlitt, Vol. I, London 1874, S. 292. »*Tunc sonora voce, provolutis genibus Antiphonam incipit* »*O Sapientia*« *quam prosequitur chorus cum organis, eo* [der Schauspieler] *interim exeunte.*«

mit musikalischer Begleitung eingefügt. An Instrumenten werden für Fortuna, Pauken und Trompeten, für Venus, Violen[1]) vorgeschrieben. In dem Stücke *Tancred and Gismunda* von den Herren des Inner Temple (Original Ms. von 1568 im British Museum) wird für jeden Akt, mit Ausnahme des ersten, vorgeschrieben, welche Art Musik ihn einleiten soll. Die Stücke werden mit dem Namen *Introductio* bezeichnet[2]). Vor dem zweiten Akt hört man das liebliche Getön »stiller Pfeifen« (*still pipes*)[3]). Unter diesen Klängen tritt die handelnde Person ein. Vor dem dritten Akt spielte man auf Oboen eine stattliche Allemande (*lofty Almain*), wozu Cupido den Guiscard und die Gismunda hereinführt, die dann zu der Musik tanzen. Der vierte Akt wird von einem *Consort of sweet music* eingeleitet. Vor dem fünften Akt hört man einen Trauermarsch. Hier wird ein Mitwirken von Tasteninstrumenten nicht direkt vorgeschrieben, obwohl sie bei dem *Consort* oder bei dem Trauermarsch hätten mitwirken können. Viel bestimmter sind die Bühnenanweisungen in Richard Edwardes *Damon and Pithias* (ca. 1567). Sie betreffen hier nicht Intermedienmusik, sondern Bühnenmusik im Drama selbst. Als Pithias von der Gefangennahme Damons hört, singt er zur Begleitung des Regals ein vierstrophiges Lied, *Awake ye woful nights.* Und später, als Pithias an Stelle Damons zum Scharfrichter geführt wird, wird auf dem Regal eine Trauermusik gespielt[4]). In *The Misfortunes of Arthur* (1587) bestehen die Intermedien aus Pantomimen (*dumb shows*) mit einer nicht näher bezeichneten musikalischen Begleitung[5]).

Auch in Frankreich lassen sich Intermedien-Aufführungen nachweisen, bei denen auch die Tasteninstrumente im Orchester fungieren. Hier ist die Verbindung mit Italien viel deutlicher, als in England. Nicht nur italienische Komödien wurden in Frankreich aufgeführt, man ließ auch italienische Schauspielertruppen kommen. Eine Aufführung der Komödie »*La Calandria*« von Bibbiena, direkt nach Florentiner Muster, läßt sich im Jahre 1548 in Lyon nachweisen[6]). Im ersten Intermedio

1) Ebenda Vol. VI, S. 155 ff.

2) Gedruckt 1591. Siehe Doddsley-Hazlitt, Vol. VII, S. 1 ff. Die *Introductiones*, S. 26.

3) Vgl. später, S. 185 dieser Arbeit, die »stille Musik« der deutschen Hochzeitsfeste.

4) Erste gedruckte Ausgabe 1571. Das Stück wurde schon 1567 zur Aufführung genehmigt. Doddsley-Hazlitt, Vol. IV. Die Stellen, welche die Instrumente nennen, sind S. 43 »*Here Pithias sings and the regals play*«, und S. 58 »*Here the regals play a mourning song*«.

5) Ebenda Vol. IV, S. 297.

6) *La Magnifica et Triomphale Entrata del Christianissimo Re di Francia Henrico secondo di questo nome fatta nella nobile et antiqua citta di Lyone a luy et à la sua serenissima' consorte Chaterina alli 21 di Septemb. 1548 Colla particulare descritione*

erscheint Aurora auf einem *carro*, den zwei Hähne ziehen. Zur Begleitung von zwei Spinetten und vier *flauti d'alemagna* singt sie »*Io son nuntia del sol*«. Im zweiten Intermedio erscheint das Eisenalter; denn die Intermedii handeln von den Weltaltern. Das Eisenalter spricht eine Strophe einer Canzone. Diese Strophe wird dann hinter der Szene von 4 Singstimmen, 4 *violoni da gamba* und 4 *flauti d'alemagna* vorgetragen. In den anderen Intermedii erscheinen die anderen Weltalter mit ähnlichen Musiken. Zum Schluß erscheint wieder Aurora, deren *carro* dieses Mal zwei Eulen vorgespannt sind. Sämtliche Musikstücke wurden von Piero Mannucci, Organist zu »Nostra Dama« in Lyon komponiert und instrumentiert[1]).

Es befand sich auch eine Orgel unter den Instrumenten, die eins von den drei Orchestern des »*Ballet de la Reine*« von 1582 bildeten. Entworfen wurde dieses mehrere Stunden dauernde Stück wiederum von einem Italiener, Baltazarini, genannt Beaujoyeux. Die Musik komponierten Beaulieu und Salmon. Hier haben wir es nicht mehr mit Intermedien zu tun, die zwischen den Akten eines Dramas gespielt wurden, sondern das Ganze bildete eine Handlung für sich, die sich in dem Garten der Circe und um denselben abspielt. Lange Huldigungsmonologe an den König wechselten mit Ballett, Sologesängen, Duetten und Chören ab, ganz wie in den italienischen Intermedien. Der Name *Intermède* kommt auch in diesem französischen Stück vor, wird aber auf die Chöre und Umzüge von Nymphen und Satyren usw. beschränkt, die an den Ruhepunkten der Haupthandlung auftreten.

Zu diesem Stück ist bekanntlich ein Teil der Musik im Druck erhalten[2]). Zu den Sologesängen ist oft nur die Singstimme mit einem Baß gegeben. Gerade bei solchen Stücken wird man wohl auf die Mitwirkung der Akkordinstrumente, wie Laute und Orgel, gerechnet haben[3]).

Daß die italienische Komödie mit musikalischen Einlagen in Deutschland nicht ganz unbekannt blieb, ist schon erwähnt worden. Bei dem

della Comedia che fece recitar la Natione Fiorentina à richieste di Sua Maesta chrisianiss. In Lyone appresso Gulielmo Rouillio 1549. Besprochen von Solerti in einem Aufsatz »*La Rappresentaxione della Calandria a Lione nel 1548*« in der *Raccolta di Studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*. Firenze (Barbèra) 1901. S. 693.

1) »*tutte le musiche furono composti e gli strumenti consertati da Messer Piero Mannucci qua organista della Naxion Fiorentina in Nostra Dama*«.

2) 1582 bei Ballard in Paris erschienen. Neudruck, Klavierauszug von Weckerlin, in den *Chefs-d'oeuvre de l'opéra Française*, Paris s. a. Über die Instrumente der Orchester siehe Weckerlins Vorwort, S. 10. Vgl. auch die Anmerkung S. 35 des Neudrucks.

Eine ausführliche Beschreibung des ganzen Werkes und seiner Aufführung (leider ohne genaue Quellenangaben) bringt L. Celler »*Les origines de l'opéra*«, Paris 1868, S. 147—220.

3) Vgl. Ambros, Geschichte IV (1878), S. 225.

regen Verkehr zwischen Süddeutschland und Italien könnte es vielleicht wundernehmen, daß diese Form sich nicht öfter im deutschen Kunstleben bemerkbar macht. Es ist aber, soweit wir jetzt unterrichtet sind, von nur einem Fall zu berichten. Im Jahre 1568 feierte Herzog Wilhelm V. von Bayern in München Hochzeit mit Renata von Lothringen. Einer der Hofmusiker des Herzogs, Massimo Trojano, hat in Dialogform eine weitläufige Beschreibung der Festlichkeiten verfaßt[1]). Da wird von einer italienischen Komödie erzählt, die von Orlandus Lassus und Trojano improvisiert wurde, und in der sie die Hauptrollen spielten. Die musikalischen Einlagen waren folgende: Nach dem Prolog wurde ein fünfstimmiges Madrigal von Lassus gesungen. Der Schluß des ersten Aktes, in dem ein Lied zur Laute vorkam, wurde mit einem Stück gemacht, dessen Besetzung aus 5 *viole d'arco* und 5 Singstimmen bestand. Zum Schluß des zweiten Aktes hörte man eine Musik von 4 Singstimmen, 2 Lauten, 1 Clavicembalo, 1 *pifaro* und 1 Baßviole. Von einer Musik zum dritten und letzten Akt läßt Trojano nichts verlauten.

Aber viel mehr als in der Komödie, die am vorletzten Festtage aufgeführt wurde, zog man die Musik bei den anderen Veranstaltungen heran. Die Festlichkeiten dauerten von der Ankunft der Braut am 21. Februar bis zum 9. März. Jeden Tag wird eine Messe mit oder ohne Mitwirkung von Instrumenten zelebriert und Tafelmusik, vokal und instrumental, gemacht, wobei die Sänger und Instrumentalisten unter Lassus' Leitung auftraten. Selbstverständlich wurden mehrere Lassussche Kompositionen vorgetragen. Zum Tanz gab es natürlich auch Musik, die, wie es scheint, bei diesen Festen am häufigsten von Trompeten und Pauken ausgeführt wurde. Bei den Maskenzügen und Turnieren wurde ebenfalls Musik gemacht, aber nicht nur von Trompeten, sondern auch von anderen Bläserchören und von Streichern.

Über die Tafelmusik bei dem Hauptfestmahl nach der Trauung am

1) Eine Ausgabe mit dem italienischen Text nebst einer spanischen Übersetzung erschien unter dem Titel: *Dialoghi di Massimo Trojano: Ne' quali si narrano le cose piu notabile fatte nelle Noxze dello Illustriss. e Eccell. Prencipe Guglielmo VI.* (Trojano schreibt durchweg VI.) *Conte Palatino del Reno e Duca di Baviera; e dell' Illustriss. e Eccell. Madama Renata di Loreno. Tradotti nella lingua Castigliana da M. Giovanni Miranda. Venetia (Zaltieri) 1569.* Exemplar Kgl. Bibl. Berlin. Vorher erschienen bei Adam Berg in München: *Discorsi delli Triomphi, giostri, apparati ... nelle sontuose noxze dell' ill. Signor Duca Guglielmo ... de Bavaria ... di M. Trojano da Napoli. Monaco, appr. Adamo Montano, 1568.* Vgl. Deschamps et Brunet: *Manuel du Libraire. Supplement.* S. 810. Eine freie Übersetzung der *Dialoghi* brachte Friedr. Würthmann, »Die Vermählungsfeier des Herzogs Wilhelm des Fünften von Bayern«. München 1842. Über den Inhalt der Komödie und die Komödienmusik siehe F. M. Rudhart, »Geschichte der Oper am Hofe zu München«. Freising 1865, S. 3ff. Vgl. auch Sandberger, Vorwort zu Band X der Lassus-Gesamtausgabe, S. XVI.

22. Febr. berichtet Trojano sehr ausführlich (*Dialoghi* f. 60ff.). Die Vorspeisen wurden zum Klang der Trompeten und Pauken aufgetragen. Dann wurde unter anderem eine achtstimmige *Battaglia* von Annibale [Paduano] Organista auf Posaunen und *cornetti alti* gespielt. Das weitere Programm war folgendes: Zu jedem Gang wurden mehrere Stücke gespielt, von denen Trojano jedesmal nur eins genauer anführt.

Zum 1. Gang
Lassus ..... Siebenstimmige Motette
5 *cornetti alti*, 2 Posaunen.
Zum 2. Gang ..... Sechsstimmige Stücke
Alessandro Striggio ..... Madrigal
6 große Posaunen, von denen der Baß eine Oktave tiefer klang als gewöhnliche Posaunen.
Zum 3. Gang ..... Sechsstimmige Motetten
Cipriano da Rore
6 *viole da braccio.*
Zum 4. Gang ..... Zwölfstimmige Stücke
Annibale Padovano
6 *viole da brazzo*, 5 Posaunen, 1 *cornetto*, 1 *regale dolce.*
Zum 5. Gang ..... Eine große Musik
Komponist nicht genannt.
6 große Gamben, eine Quarte tiefer als die gewöhnlichen, 6 Flöten, 6 Vokalstimmen, 1 Cembalo.
Zum 6. Gang ..... wie zum 5.
1 Cembalo, 1 Posaune, 1 Flöte, 1 Laute, 1 *cornamusa*, 1 *cornetto muto*, 1 Gambe, 1 *piffaro*. Die Laute spielte Johann Kolman.
Zum 7. Gang ..... Ein zwölfstimmiges Stück
Komponist nicht genannt.
Erster Chor — 4 Gamben; zweiter Chor — 4 große Flöten; dritter Chor — 1 *dolzaina*, 1 *cornamusa*, 1 *fiffaro*, 1 *corno* [*cornetto*] *muto.*

Zum Konfekt sang die ganze Kapelle. Um den Zuhörern etwas Abwechslung zu bieten, ließ Lassus einige vierstimmige Sätze von ausgewählten geübten Sängern vortragen.

Einige Tage darauf wurde zur Tafel, als man das Obst auftrug, ein achtstimmiges Werk folgendermaßen aufgeführt: Erst wurde es gespielt von 8 Gamben, 8 Armgeigen, 1 Fagott, 1 *cornamusa*, 1 *cornetto muto*, 1 *cornetto alto*, 1 *cornetto grosso storto*, 1 Pfeife, 1 *dolzaina* und 1 großen Posaune; dann wurde es von Lassus mit 8 sonoren Stimmen wiederholt. Ein andermal zum Abendmahl ließ Lassus ein fünfstimmiges Werk von Madalena Casulana, die auch sonst als Komponistin be-

kannt ist, aufführen; und darauf eine fünfstimmige Komposition von Caterina Willaert, eine Tochter des berühmten Adriano Willaert. In einer anderen Unterhaltungsmusik wurden sechsstimmige *Moresche* von Lassus durch 6 Pfeifen und 6 Singstimmen ausgeführt. Am Sonntag den 7. März finden wir wieder ein Werk von Striggio unter den Stücken, die zur Tafel gespielt wurden. Die Zahl der Ausführenden betrug 40 Mann, die in folgender Weise verteilt waren: 8 Posaunen, 8 *viole da arco*, 8 große Flöten, 1 Cembalo (*instrumento da penna*), 1 große Laute und die übrigen Vokalstimmen.

Außer der improvisierten Komödie wurde auch (am 27. Febr.) ein Jesuitendrama, die Geschichte vom Samson, aufgeführt. *Tragedia* nennt Trojano das fünfaktige Schauspiel und geht etwas näher auf die an den Aktschlüssen eingefügten Intermedien ein. Sie waren Allegorien, die sich auf Samsons Schicksale bezogen. Die Musik spielt hier keine große Rolle. Bloß in dem dritten Intermedio erschienen die neun Musen mit verschiedenen Instrumenten, auf denen sie eine gut konzertierte Musik spielten. Und im fünften Intermedio spielten 12 Nymphen auf Lauten und sangen dazu.

Wir sehen also, die ausgezeichnete Münchner Kapelle betätigte sich nicht so sehr in der Theatermusik, sondern mehr bei der Tafel. Das rege Theaterleben Italiens scheint in München nicht dieselbe begeisterte Nachahmung gefunden zu haben wie die italienische Musik.

Die Orchester, die sich in Italien während des 16. Jahrhunderts in den Festmusiken, besonders in den Intermedien ausbildeten, gingen dann auch in die ersten Opern im *stilo recitativo* über. Was in dieser Hinsicht Peri, Monteverdi und Gagliano bringen, ist durchaus nicht neu. Wir haben ja auch schon gesehen, daß man in den Intermedien öfters den Versuch machte, eine charakterisierende Musik mit charakteristischer Instrumentation zu bringen. Auch die Stellung des Orchesters hinter der Szene ist ein alter Gebrauch, den die Reformatoren einfach übernahmen. Bei der Aufführung der Perischen Euridice bestand das Orchester aus einer Chitarrone, einer großen Lira, einer großen Laute und einem Gravicembalo, alles eigentlich Akkordinstrumente. Der Cembalospieler war kein geringerer als Jacopo Corsi[1]). Das Orchester des Monteverdischen Orfeo, in dem der *organo di legno* auch seine charakteristische Rolle spielt, ist ja bekannt. Daß Monteverdi gerade mit diesem Instrument, wie auch mit den anderen, unter sorgfältiger Berechnung der Klangwirkung umgeht, die Instrumentation öfters genauer

1) Siehe die Vorrede zur gedruckten Ausgabe. Florenz (Marescotti) 1600. Neuausgabe bei Ricordi [1863]. Das Vorwort auch bei Vogel, »Weltliche Vokalmusik Italiens«. II, 64ff.

bezeichnet und darin den Peri gewaltig übertrifft, braucht wohl hier nicht von neuem betont zu werden. Der *Carro*, die Wolkenhimmel, die fliegenden Götter und Göttinen, die Monstra des Infernos gingen aus den Intermedien ebenfalls in die Oper über und spielten in Italien und in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft eine hervorragendere Rolle als die Textdichtung oder die Musik.

Die selbständige Intermedienmusik ist nicht mit dem Aufblühen der neuen Oper verschwunden. G. B. Doni widmet ihr noch einen Abschnitt seiner *Musica Scenica*[1]). Er schlägt vor, daß man sie dem Charakter der Handlung des Stückes anpasse. Nach einem heiteren Akt spiele man irgend eine Pavane, oder man bringe die Fröhlichkeit (*ricercare Allegria*) auf Viole da braccia, Harfen oder Cembali zum Ausdruck. Für mittlere Sachen bringe man eine Lauten- oder Theorbensonate; und zu traurigen Akten spiele man ein Madrigal des Principe da Venosa auf Violen[2]).

1) In der Gorischen Gesamtausgabe der Werke Donis »*Lyra Barberina*« usw. Firenze 1763, Vol. II, Part. I. S. 94.

2) Welche Verbreitung das Ensemblespiel auf Violen schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte, haben wir aus den vorhergehenden Erörterungen gesehen. In Deutschland war das Streichtrio, -quartett oder -quintett auch zu dieser Zeit bekannt. Ich erinnere an Hans Gerles »Musica Teusch auf die Instrument der großen und kleinen Geygen auch Lautten« (Nürnberg 1532). Die Madrigal-Literatur des späteren 16. Jahrhunderts wird wohl einen reichen Stoff für dieses Violenspiel geliefert haben. Filippo de Monte erwähnt in der Vorrede zum 15. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale (Venedig, Gardano. 1592), daß diese auch auf »*vivole da gamba*« gut wirken. Gerade für den Principe da Venosa scheint mir dieser Hinweis von außerordentlicher Wichtigkeit zu sein. Ein Blick in die Partitur seiner fünfstimmigen Madrigale (Erschien 1613 in Genua. Daraus 5 Stücke in Neudruck in Torchis *L'Arte Musicale in Italia* Vol. IV) läßt schon erkennen, daß gewisse Sätze, eigentlich die meisten, einen ausgesprochenen instrumentalen Charakter tragen. Venosa wählt häufig eine Form, in der auf eine Reihe lang gehaltener Akkorde, die chromatisch ineinander übergehen, ein stark bewegter Satz mit kurzen Motiven und in kleinen Notenwerten folgt. (Z. B. das Madrigal *Moro lasso al mio duolo.*) Die Stimmen bewegen sich in ungewöhnlichen Sprüngen über einen Umfang, den man sonst in der Madrigalmusik nicht verlangte. Die Ausführung bietet dem Sänger außerordentliche Schwierigkeiten. Denkt man sie sich aber von Streichern ausgeführt, so erscheint alles ganz selbstverständlich, und die ganze Komposition wird in ein anderes Licht gestellt. In ihren schnelleren Sätzen mit den imitierenden Einsätzen und ihren Sechzehntel-Gängen in Terzen und Sexten zeigen diese Stücke des Principe da Venosa eine enge Verwandschaft mit den schnelleren Sonaten und Canzonen der Gabrieli-Schule.

Von diesem Standpunkt betrachtet gewinnen auch die chromatischen Versuche Gesualdos eine ganz andere Bedeutung. Daß es gerade ein Hofmann war, der sich in dieser Weise mit dem Instrumentalspiel beschäftigte, stimmt auch ganz mit dem überein, was wir von den häuslichen Musikübungen der Edelleute erfahren haben. Auch daß diese Stücke zu einem Text komponiert wurden, braucht über ihren instrumentalen Charakter keinen Zweifel zu erregen.

Es ist erwähnt worden, daß die Intermedienkunst in Deutschland keinen sehr fruchtbaren Boden gefunden hat. Praetorius (Syntag. III, Pars 3, S. 110) erwähnt sie allerdings, scheint aber mehr die italienischen Intermedien im Sinne zu haben. Wenn auch der Luxus und die Pracht der italienischen Höfe in Deutschland nicht erreicht wurde, und wenn die Leistungen der Stadtpfeifereien sich wahrscheinlich nicht mit der Kunst der italienischen Orchester messen konnten[1]), so kamen doch im 16. Jahrhundert, in etwas bescheidenerem Maße als in Italien, die Kammerorchestermusik und die Musik der Tasteninstrumente in den Tafel- und Tanzmusiken bei Hochzeitsfesten und anderen feierlichen Gelegenheiten zur Geltung. Von der Musik, welche die deutschen Organisten bei diesen Aufwartungen spielten, können wir uns ein gutes Bild machen aus den gedruckten und geschriebenen Orgeltabulaturen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie die von Ammerbach, Paix, Schmid, Loeffelholtz[2]) usw. Sie fangen meistenteils mit einem großen Abschnitt, bestehend aus Motetten und geistlichen Liedern in Orgelbearbeitung, an. Darauf folgen oft weltliche Lieder, und zum Schluß kommen Tänze. Es bedarf durchaus nicht der Annahme, daß der erste Teil für die Kirche bestimmt war und die späteren für das Haus, um diese Zusammenstellung zu erklären. Wir haben bei Castiglione und anderen Schriftstellern gesehen, daß es nichts Außergewöhnliches war, wenn man bei den höfischen Unterhaltungen eine Motette aufführte. Die italienischen Lautenbücher, die ja nicht für die Kirche bestimmt waren, enthielten ebensoviel, wenn nicht noch mehr geistliche Stücke als weltliche. Die Motetten in den deutschen Tabulaturbüchern wurden wohl viel öfter bei den Unterhaltungs- und Festmusiken gebraucht als in der Kirche. Praetorius (Syntag. III, Pars 3, S. 110) macht folgende Vorschläge für den Organisten der *in conviviis* aufspielt: Er soll versuchen, Abwechslung in Stil und Bewegung in seine Programme zu bringen. Erst soll er ein Mutet oder Madrigal »fein langsam und gravitätisch« spielen; dann eine »fröhliche Alemande [sic!], Intrada, Bransle oder Galliard«; darauf eine »Mutet, Madrigal, Pavon oder kunstreiche fugam«[3]).

1) Es ist aber hier zu bemerken, daß, soweit es das Spielen der Holzbläser betrifft, man schon in früheren Jahrhunderten die deutschen Instrumentisten sehr schätzte. Der mehrfach erwähnte König Juan I. von Aragon suchte solche unter seine *ministriles* zu zählen (Pedrell, *Organografía* S. 76—77). Die in den Notizen aus den italienischen Archiven öfters vorkommenden deutschen Flötisten und Schalmeien-Bläser bezeugen dasselbe von Italien. Der *Flauto d'Alemagna* beweist, daß man die Herkunft des Instrumentes nicht verkannte.

2) Christian Loeffelholtz von Kolberg. Tabulatur vom Jahre 1585. Ms. mus. Z. 34 der Königl. Bibliothek Berlin.

3) Man sieht, Praetorius hat es mit der Auffassung des Stilunterschiedes, wie

Die Zusammenstellung der Orchester in Deutschland und das Mitwirken der Tasteninstrumente wird uns auf einigen Abbildungen, die als Titelblätter oder Vorblätter zu Musikaliendrucken dienten, sehr schön veranschaulicht. Eine der schönsten befindet sich in Ammerbachs Orgeltabulatur von 1571. Es ist ein Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes, der die Darstellung einer Tafelmusik bringt. Im Hintergrunde sehen wir die Herrschaften bei der Tafel. Vorn stehen die Musiker. In der Mitte ist das Notenpult mit dem Buch, vor dem ein Mann mit einem Stabe, wahrscheinlich der Dirigent, steht. Um das Notenpult gruppieren sich ein Knabe, ohne Instrument, wohl ein Diskantist, ein Posaunist, ein Querflötenspieler, ein Trompeter und ein Pommerbläser. Drei andere Köpfe erblickt man noch, wahrscheinlich auch Sänger. Rechts von dieser Gruppe sieht man den Organisten vor einem Tisch sitzen, auf dem die kleine Orgel steht. Diese hat an der sichtbaren Seite vier Registerzüge. Mit seinem schön verzierten Gehäuse, welches die Pfeifen verdeckt und oben mit einigen kleinen Engelsfiguren geschmückt ist, stimmt das Instrument ziemlich genau mit dem Bilde überein, welches Praetorius (Syntag. Theatrum Instrumentorum, Tafel 4) für das Positif gibt. Die kleinen Handbälge an der hinteren Seite des Positifs sind sichtbar, aber es steht keiner dabei, der die Bälge bedient. Der Organist in diesem Bilde unterscheidet sich von den übrigen Musikern darin, daß er eine höfische Tracht mit Barett und Degen trägt. Auf dieses Merkmal werden wir später zurückkommen. Zwischen dem Orchester und der Tafel sieht man einige Speisenträger und einen zweiten Mann mit einem Stabe, wie derjenige des Dirigenten. Es ist wohl kaum ein zweiter Dirigent, sondern wahrscheinlich ein Hofmarschall oder Obertruchseß, der das Auftragen der Speisen zu leiten hat.

Eine ähnliche Abbildung des Kammerorchesters kehrt öfters in den großen Folio-Chorbüchern des Münchener Verlegers Berg wieder. Wir finden sie z. B. auf dem Titelblatt der *Missae 4 Vocum* von Blasius Amon (1591). Dasselbe Bild kehrt in kleinerem Format wieder z. B. in der *Psalmodia Vespertina* von Johann Friedr. Pictorius (1594). Es weist auf: 1 Querflöte, 2 Zinken, 1 Armgeige, 1 Kniegeige, 2 Posaunen, 1 Laute und 1 Cembalo. Drei Männer und zwei Knaben ohne Instrumente sind wohl die Sänger[1]). Hier kann man sich einen Begriff machen,

---

wir ihn heute zwischen Motette und Madrigal, Allemande und Galliarde denken, nicht sehr genau genommen. Überhaupt ist auf Praetorius in Sachen der Definition nicht allzuviel Vertrauen zu setzen.

1) Eine Reproduktion des Bildes ist auch in Vander Straetens *Musique aux Pays-Bas* VIII, S. 324 zu sehen. Eine interessante Abbildung, die für das 16. Jahrhundert in Betracht kommt, befindet sich als Wandgemälde in Auerbachs Keller in Leipzig mit der angeblichen Jahreszahl 1525. Sie stellt eine Tafelmusik

wie im 16. Jahrhundert die vielen Werke »zum singen oder zum spielen« ausgeführt wurden. In welchem Maße dieser Instrumentalkörper in Deutschland in der Kirche mitwirkte, ist noch nicht festgestellt. Wir sahen, daß in Italien schon lange vor dem 16. Jahrhundert bei feierlichen Angelegenheiten auch die Instrumente in der Kirche gebraucht wurden. Wie man sich die instrumentale Aufführung einer Motette in der Kirche am Anfang des 17. Jahrhunderts zu denken hat, erfahren wir von Praetorius (Syntag. III, S. 168). Er ließ ein siebenstimmiges *Egressus Jesus* von Jacques de Werth aufführen von 2 Theorben, 2 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicimbeln und Spinetten, 7 Violen da Gamba, 2 Querflöten, 2 Knaben, 1 Altisten und einer großen Violin (Baß-Geig) ohne Orgel oder Regal, »welches ein trefflich-prechtigen, herblichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat«.

Wie die Musikanten-Wagen oder Carri, wie sie bei dem englischen Maifestspiel zur Zeit Heinrichs VIII. aussahen, davon geben uns die Triumphzüge darstellenden Holzschnittserien des 16. Jahrhunderts ein schönes Bild. In den Bildern vom Triumphzuge Kaiser Maximilians I. von Hans Burgkmair kommen mehrere Musikanten-Wagen vor, wovon einer ein Orgelwagen ist, auf dem mehrere Tasteninstrumente stehen.

Über die Stellung des Organisten bei den Tafel- und Hochzeitsmusiken in Deutschland bringen die »Bemerkungen zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts« von Ad. Sandberger[1]) wichtige Nachrichten aus den Archiven. Hier erfahren wir, daß die Musik zu diesen Festlichkeiten von den Stadtpfeifern unter Mitwirkung des Organisten oder eines Lautenisten besorgt wurde. Organisten und Lautenisten wurden gewöhnlich nicht unter die Stadtpfeifer gerechnet. Der Organist erhielt aber oft für seine Tätigkeit in der Kirche keine Besoldung und mußte sich auf seine Lehrtätigkeit und auf das Aufwarten oder »Hofieren« bei solchen Festen für sein Einkommen verlassen. Die Lautenisten waren meistens freie Künstler, denen auch manchmal, wie im Falle Hans Neusidlers in Augsburg, die Leitung der »stillen Musiken« (d. h. Streich- und Holzbläsermusik im Gegensatz zur vollen Stadtpfeifermusik mit Posaunen usw.) zur Tafel und zum Tanze übertragen wurde. Die Honorare für solche Aufwartungen, sowie auch die Anzahl der Musikanten, die bei

---

dar. An dem einen Ende der Tafel sitzen die Teilnehmer bei dem Mahl. An dem entgegengesetzten Ende sitzt der Organist vor einem kleinen Clavichord, welches auf dem Tisch steht. Im Hintergrunde stehen bei der Tafel ein Violaspieler, ein Zinkenbläser und ein Mann mit hochgehobener Hand, scheinbar der Dirigent. Vorn sitzen rechts ein Baßviolaspieler, in der Mitte ein Lautenist.

1) Denkmäler der Tonkunst in Deutschland. Zweite Folge (Bayern) Bd. V.

den Hochzeiten der verschiedenen Klassen oder Stände zulässig waren, waren oft in den Städteordnungen genau festgesetzt. Nach diesen Ordnungen erhielten die Organisten und Lautenisten fast immer ein höheres Honorar als die anderen Musiker[1]). Darum beschwerten sich auch 1599 die Stadtpfeifer von Augsburg bei dem Rat. Sie erhielten »vor ainer malzeit und jeden Tantz mehreres nicht dann kr. 15«, während die Organisten und Lautenisten 30 kr. erhielten. Die Stadtpfeifer verlangten, mit den Organisten gleichgestellt zu werden. Der Rat wies sie aber zurück mit der Erklärung, daß die Organisten sonst keine Besoldung hatten, während die Stadtpfeifer ihren regelmäßigen Gehalt von der Stadt bezogen.

Die Organisten standen auch überhaupt in höherem Ansehen bei den Patriziern der deutschen Städte. Wir sahen ja schon bei Ammerbach, daß der höhere Stand des Organisten sich in der Tracht äußerte. Diese Bevorzugung reicht sehr weit zurück. Schon Paumann und Hofheimer wurden mit ritterlichen Ehren ausgezeichnet. Von dem Verhältnis, in welchem der Nürnberger Organist Paulus Lautensack zu dem Patrizier Paulus Behaim stand, geben die Rechnungsbücher Behaims[2]) einige Andeutungen. Lautensack spielte öfters mit den Stadtpfeifern bei Behaim zur Tafel oder zum Tanz. Oft wird er auch alleine von Behaim erwähnt. Es ist wahrscheinlich, daß er da solo spielte. Die vielen Tänze, die in den deutschen Orgeltabulaturen vorkommen, waren für solche Gelegenheiten bestimmt. Das Verhältnis zwischen Behaim und Lautensack scheint ein sehr freundschaftliches gewesen zu sein. Im Jahre 1562 verehrt Lautensack dem Patrizier einen »großen schreibkalender« zum neuen Jahr. Behaim machte dem Lautensack öfters Geschenke zum neuen Jahr. Auch zu der Familie Kress scheint der ältere Lauten-

1) Ähnlich verhielt es sich, nach den Rechnungsbüchern der Königin Elisabeth, in England. Hier erhielten aber die Virginalspieler noch mehr als die Lautenisten. Vgl. Nagel »Annalen« S. 24.

2) Siehe die »Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg«, Heft VII. Nürnberg 1888. Die Eintragungen in den Rechnungsbüchern, die hier in Betracht kommen, sind folgende:

S. 59. 1549 »adi dito [2. März] hab ich Paulus Lautensack Organisten, und 5 Statpfeifern, so mir auf die lautmerung und die zwen hochzeittag, auch in der kirchen, zum danz, auch uber die Malzeit gehofiert haben, nach laut einer zettel vom Lautensack 20 fl.

S. 104. 1560 Adi 20 februarii hab ich Paulus Lautensack verert und zum neuen jar geben umb er mir etlich gastirungen aufm instrument geschlagen hat 1 fl. 1 ℔ 16 ₰.

S. 105 1562 adi dito [5 jenner] dem Paulus Lautensack welcher mir ein großen schreibkalender zum neuen jar verert, dagegen ich im bey 2 jaren 1 taler zum neuen jar verert, so ich im itzt auch verert, thut 1 fl. 1 ℔ 6 ₰.

Vgl. auch die genannte Arbeit von Sandberger.

sack in sehr freundschaftlichem Verhältnis gestanden zu haben. Der junge Christof Kress, den wir schon als Schüler Lautensacks kennen gelernt haben, läßt ihn sehr häufig aus Leipzig durch seinen Vater in Nürnberg grüßen.

VII. Kapitel.

Partitur und Basso Continuo.

Wir haben im letzten Kapitel gesehen, daß die Tätigkeit des Organisten oder Klavierspielers sich über ein viel breiteres Gebiet erstreckte, als man es annehmen würde, wenn man nur die speziell für Orgel oder Klavier geschriebenen Musikalien in Betracht zieht. Für das Solospiel in der Kirche und in der Kammer ließe sich vielleicht genug Stoff nachweisen in den deutschen und italienischen Orgeltabulaturen. Aber wie sollen wir das Mitwirken im Kammer- oder Theaterorchester, oder bei der Begleitung des Sologesanges im Salon oder auf der Bühne verstehen? Auszüge für Klavier lassen sich nur in Ausnahmefällen nachweisen, während Auszüge für die Laute zahllos vorhanden sind. Ebenso steht es mit den Partituren. Wer sich mit der Musik des 16. Jahrh. beschäftigt, dem fällt sofort das fast vollständige Fehlen von Partituren auf. Dieser Mangel bereitet dem Forscher die unangenehmsten Schwierigkeiten; denn ehe er sich einen zureichenden Begriff von der bei weitem größten Zahl der Kompositionen, die uns aus dieser Zeit vorliegen, machen kann, müssen sie erst mühsam spartiert werden. Die Zahl der im Neudruck erschienenen Partituren ist nur ein sehr geringer Teil von dem ungeheuer großen Material, das uns die Blütezeit der Polyphonie hinterlassen hat. Es herrscht nun heutzutage vielfach die Ansicht, daß die Partituren dieser zahllosen Werke sämtlich und spurlos verschwunden seien. Es wird behauptet, daß die Komponisten Partituren anfertigten, aber nur zum eigenen Gebrauch; daß sie diese Niederschriften als technische Geheimnisse betrachteten und nach der Drucklegung oder nach dem Ausschreiben in Stimmen die Partituren vernichteten[1]). Geheimtuerei scheint ja ein besonderes Merkmal des Zunftmusikers des 15. Jahrhunderts gewesen zu sein und Spuren davon findet man noch im 16. Jahrh. Aron z. B. betitelt eines seiner Werke »*Compendiolo di molti dubbi segreti* usw.«. Bermudo ist stolz auf die Enthüllungen, die

1) Vgl. Ad. Thürlings »Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert«. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII (1892) S. 399. »Partituren in unserem Sinne fertigten die Komponisten meist nur zum eigenen Gebrauch«. Ferner Sandberger, Lassus Gesamtausgabe Band 2. Vorrede S. VIII, Anmerkung 3. Riemann, »Musiklexikon« (1905) Artikel Partitur. Haberl, Kirchenmusikal. Jahrbuch XIII (1898) S. 24, Spalte 2. Eitner, Monatshefte für Musikgesch. V (1873) S. 30.

er in seinem Werke macht. Aiguino da Bressa schreibt 1562 »*La illuminata de tutti i tuoni .... con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti*[1]). Selbst noch Ammerbach (1571) sagt ausdrücklich, daß er sein Werk veröffentlicht, um den jungen Orgelspieler gegen die geheimtuenden Orgellehrer zu schützen. Bei der großen Fülle von praktischen und theoretischen Lehrbüchern, die mit dem 16. Jahrh. erscheinen, ist es schwer einzusehen, welchen Zweck diese Verheimlichung erfüllen sollte.

Ich glaube, daß das Fehlen von Partituren auf ganz andere Weise erklärt werden kann. Wenn man, wie wir gesehen haben (S. 20), von einem Organisten verlangte, daß er aus den einzelnen Stimmen ein ganzes Stück zusammenspielen solle, wenn man von dem Bewerber um eine Organistenstelle forderte, daß er aus dem Stegreif eine regelrechte vierstimmige Fantasie oder ein Ricercar ausführen solle, so wird doch dem Komponisten, der in Ruhe nachdenken und nachzählen konnte, viel weniger zugemutet, wenn man annimmt, daß er seine Komposition gleich in den einzelnen Stimmen niederschrieb. Wäre es der allgemeine Gebrauch gewesen, Werke in Partitur zu komponieren, dann hätten die Theoretiker mehr davon verlauten lassen, als sie in Wirklichkeit tun. Von einigen vereinzelten Fällen abgesehen schweigen sie gänzlich darüber. Und in diesen vereinzelten Fällen scheinen wir es mit Ausnahmen zu tun zu haben. Die Beispiele in den Lehrbüchern des 16. Jahrh., die sicherlich die allgemeine Praxis berücksichtigten, sind fast ausschließlich in einzelnen Stimmen geschrieben, nicht in Partitur.

Wenn man von dem Anfänger verlangte, daß er die Beispiele aus den Stimmen zusammenlesen und verstehen könne, so wird wohl auch der Meister fähig gewesen sein, ein Stück ohne Hilfe einer Partitur direkt in Stimmen zu schreiben. Die klarste und bestimmteste Äußerung über den Gebrauch von Partituren im 16. Jahrhundert bringt Bermudo. Im fünften Buche seiner *Declaracion* (1555) legt er seine Kompositionslehre nieder. Da äußert er sich folgendermaßen.

> »Einige die den Kontrapunkt nicht verstehen, und anfangen wollen zu komponieren indem sie blos die Akkorde (Konsonanzen) berücksichtigen, pflegen das Notenpapier mit Taktstrichen zu versehen, damit sie sich nicht bei der Abzählung irren. Und obwohl diese Methode barbarisch ist, gebe ich ein Beispiel davon für diejenigen, die es nötig haben, und diese Methode befolgen wollen«[2]).

1) Vgl. Liepmannssohn Katalog 160, S. 4.

2) *Declaracion 1555 Lib. V. fol. 134.* »*Cap. 27. De algunos avisos para componer canto de organo*«. »*Algunos que no saben contrapunto, y quieren començar a componer con sola cuenta de consonancias: suelen virgular el papel pautado per no perderse en la cuenta. Y aunque este modo sea barbaro: porne exemplo del para los que tuvieren necessidad, y quieren seguirlo*«.

Darauf folgt ein dreistimmiger Satz von zwölf Takten, zum großen Teil Note gegen Note in Partitur. Wir sahen auch, eine Partitur zum Orgelspiel will Bermudo nur von Anfängern oder von weniger ausgebildeten Spielern benutzt wissen.

In der Zeit der Mensuralisten wäre es oft schwer gewesen, eine unseren modernen ähnliche Partitur zu schreiben; denn die unregelmäßigen Ligaturen erstrecken sich zuweilen über fünf oder sechs Brevistakte. Doch findet man hier und da Versuche, eine partiturähnliche Niederschrift zu geben[1]). Die Berliner Kgl. Bibliothek bewahrt einen anonymen theoretischen Traktat deutscher Provenienz in lateinischer Sprache, eine »*Explicatio compendiosa doctrinae de signis musicalibus*«. Die Handschrift stammt aus den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts und liefert den Beweis, daß das Hilfsmittel einer partiturähnlichen Niederschrift in Deutschland um diese Zeit nicht unbekannt war. Im zweiten Teil des Traktates unter der Überschrift »*De Musica poetica*« haben wir eine Kontrapunktlehre. Im Schlußkapitel werden einige kurze Kompositionsregeln gegeben. Die erste rät dem Komponisten (*Symphonista*), sich eines zehnlinigen mit Taktstrichen versehenen Systems zur Niederschrift zu bedienen[2]). Die Beispiele in diesem Teil des Werkes sind auch häufig auf einem solchen zehnlinigen System notiert. Unter diesen Beispielen befindet sich dasjenige, welches mehrfach in den früheren Geschichtswerken als einer der frühesten Fälle von dem Vorkommen einer Partitur erwähnt wird. Es ist ein textloser Satz von H. Isaac auf zehn Linien mit verschieden geformten (viereckig und rund) und verschieden gefärbten (rot, grün, schwarz) Stimmen notiert. Dieses Beispiel ist aber, wie der Schreiber selbst erklärt, nur für Anfänger (*tyronibus*) hergestellt[3]). Ein ähnliches Beispiel ohne die Verschiedenheit in Form und Farbe der Noten bringt Agricola in seiner »*Musica instrumentalis deudsch*« (Wittenberg, 1528, nach fol. XXV). Hier im 3. Kapitel gibt er ein

1) Vgl. die zwei- und dreistimmigen Stücke aus dem 13. und 14. Jahrhundert bei Wooldridge »*Early English Harmony*« London 1897. Plates 9—11, 19—21, 25—32, 35—37. Ferner ein Beispiel von Adam de la Hale, wiedergegeben im Kirchenmusikalischen Jahrbuch von Haberl, 13. Jahrgang (1898) S. 12. Siehe auch den Artikel »*Score*« in Grove's *Dictionary*.

2) *Ms. Mus. theor.* 4° 57. Im zweiten Teil *Caput IX et ultimum.* »*Sequuntur nunc paucae Regulae, qui docent quomodo praecepta supratradita ad usum sunt transferendae. Prima. Praecipua cura sit Symphonistae, ut Musicae practicae precepta exacte teneat, eaque in suis cantilenis non temere transgrediatur. Deinde scalam decem linearum in promtum habeat, ita cancellis distinctam ut singulis unum tempus inscribatur, ne confusa notarum commixtio iam perturbet ac impediat. Praeterea haec distinctio ideo fit ut cantilenae ad amussim respondeat, nam in imperfectis signis binarii numeri, in perfectis ternarii numeri constare necesse est*«.

3) Ein Faksimile bei H. Bellermann »Der Kontrapunkt« Berlin 1901, zu S. 68.

solches zehnliniges System in Brevistakte geteilt mit der Bezeichnung »Die art der composition« als Gegensatz zu der Art der Orgel- oder Lautentabulatur[1]). Es scheint also, als ob man in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirklich die von Bermudo als barbarisch verschrieene Methode des Partiturkomponierens oft befolgte.

Wir sahen schon (S. 94, 104), daß die deutschen Organisten in Bezug auf ihre musiktheoretische Bildung nicht auf gleicher Höhe mit ihren italienischen und spanischen Kollegen standen, und bei der Komposition im allgemeinen wird es sich ähnlich verhalten haben. Die deutschen Orgeltabulaturen sind eigentlich Partituren. Überhaupt hat sich das ganze Partiturwesen in Italien und Spanien wie in Deutschland mehr durch die Bedürfnisse der Organisten als durch die der Komponisten entwickelt. Die früheren deutschen Orgeltabulaturen weisen eine Eigentümlichkeit auf, die, wie ich glaube, mit dem Stimmenspielen aus dem Chorbuch, wie es Bermudo erklärt, zusammenhängt. Die Stimmen in diesen Tabulaturen sind nämlich nicht wie in unseren modernen Partituren der Höhe nach geordnet, die höchste oben, die tiefste unten; sondern wir finden, daß meistenteils direkt unter dem auf dem Liniensystem notierten Diskant, die Buchstabentabulatur des Basses steht. Unter diesem erst kommen Alt und Tenor. Das ist aber genau die Ordnung, in der sie ein Schreiber abschreiben würde, der aus dem Chorbuch in die Orgeltabulatur überträgt; denn die Anordnung in den meisten Chorbüchern war folgende: auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches standen oben der Diskant, unten der Baß, auf der rechten oben der Alt, unten der Tenor. So mußte sie der Organist in Italien und Spanien ablesen, wenn er, wie Bermudo vorschlägt, aus dem Chorbuch spielen wollte. Und so mußte sie der deutsche Organist aus seiner Tabulatur ablesen. Es kommen auch manchmal andere Anordnungen in den Chorbüchern vor, aber in ähnlicher Weise kommen Abweichungen in den frühen Orgeltabulaturen vor. Zuweilen steht der Alt unter dem Tenor, zuweilen sind auch die Stimmen nach unserer modernen Anordnung in die Tabulatur übertragen. Die Notierung des Basses direkt unter dem Diskant deutet von vornherein auf eine Art Generalbaß-Praxis hin, wenn wir annehmen wollen, daß der Organist vor allem diese zwei Stimmen ins Auge faßte, und die übrigen nicht so genau verfolgte, sondern mehr

1) Vgl. auch Ornithoparch. *Micrologus.* Leipzig 1517, fol. $L^{II}v$, fol. L^{III}. Mit einer deutschen Choralnoten-Partitur haben wir es anscheinend zu tun in dem Ms. Z. 95 der Kgl. Bibl. Berlin, aus den Jahren 1540—1556. Hier finden wir, fol. 164, ein Sanctus »*trium vocum simul canentium*« auf drei übereinander liegenden Systemen notiert mit lateinischem und griechischem Text. Nach jedem Wort folgt ein alle drei Systeme durchkreuzender Strich wie ein Taktstrich. Allerdings lassen sich die Noten trotz der Überschrift nicht leicht zu einem rechten musikalischen Satz vereinigen.

nach den Andeutungen der Harmonie in den zwei obenstehenden Stimmen einfügte. In der Zeit der späteren gedruckten deutschen Orgeltabulaturen, d. i. in den letzten Dezennien des 16. Jahrhunderts ist diese Eigentümlichkeit verschwunden, und wir finden die Stimmen immer der Höhe nach angeordnet.

Diese moderne Anordnung kommt, wie schon bemerkt, auch in der früheren Zeit manchmal vor. Die Beispiele von Orgeltabulaturen bei Virdung und Agricola sind so notiert. Dies ist auch die vorherrschende Anordnung in den Breslauer handschriftlichen Tabulaturen. Die Stadtbibliothek zu Breslau besitzt nämlich eine große Reihe solcher Orgeltabulaturen, die um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. entstanden sind[1]). Sie stammen aus den Kirchenbibliotheken Breslaus und zeigen Spuren von fleißigem Gebrauch. Sie enthalten die Vokalwerke der damals beliebten Kirchenkomponisten, nach den Kirchenfesten geordnet. Die Stimmenzahl ist verschieden von 4 bis 8 Stimmen. Oft steht unter der tiefsten Stimme der Text. Bohn möchte in diesen Sammlungen die Direktionspartituren für den Kapellmeister erblicken. Möglich ist es, daß sie auch hierzu dienten. Ich glaube aber, daß sie in erster Linie als Orgelpartituren dienten. Es kommen öfters ausgeschriebene »organistische« Koloraturen vor, genau wie wir sie aus den anderen handschriftlichen und gedruckten Orgeltabulaturen kennen[2]). Ferner sind zahlreiche Stücke mit »*tr[anspositum] p[er] 4* oder *5*« bezeichnet. In manchen Fällen sind Stücke sowohl in der Originalhöhe als in der Transposition in der Tabulatur enthalten. In einem Fall (Codex 3 Nr. 1, 3 und 4) stehen sogar neben dem Originalsatz zwei Transpositionen, eine um die Quinte, eine um die Sekunde, in der Handschrift. Das hätte für den Kapellmeister wenig Zweck. Ähnliche Transpositionsangaben werden wir in den späteren gedruckten italienischen Orgelstimmen finden. Eine weitere Ähnlichkeit mit diesen italienischen Orgelstimmen besteht darin, daß die früheren Breslauer Tabulaturen alle Stimmen in vollständiger Partitur bringen. Spätere aber bringen nur die Außenstimmen, bei einfachen Werken nur den Cantus und den Baß, bei doppelchörigen Werken die zwei Cantus- und die zwei Baßstimmen. Eine ähnliche Erscheinung werden wir bei den italienischen »*Partes pro organo*« beobachten können. Ferner werden wir auch in Italien Orgelpartituren und Orgelbaßstimmen finden, bei denen, wie in den Breslauer Tabulaturen, der Text bei der untersten Stimme vollständig gedruckt ist.

1) Ein genaues Inhaltsverzeichnis derselben gibt Emil Bohn in »Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau«. Breslau 1890.

2) Vgl. das Beispiel in der Musikbeilage. Siehe ferner Bohn a. a. O., S. 22. 24, 25, 115.

Das konnte für den Organisten eine Andeutung sein über die Art der Ausführung. Das Weglassen der Mittelstimmen ist für den Kapellmeister ein bedeutender Mangel, für den Organisten aber eine Erleichterung. Wo die Breslauer Tabulaturen den Satz vollständig bringen, unterscheiden sie sich in nichts von den späteren gedruckten Tabulaturen, die, obwohl sie manchmal zwölfstimmige Stücke in Tabulatur bringen, doch hauptsächlich für den Organisten bestimmt waren. Es scheint mir also sicher, daß diese Tabulaturen für den praktischen Gebrauch auf der Orgel gedient haben, speziell zur Begleitung des Chores. Denn die Orgelbegleitung zum mehrstimmigen Gesang in der Kirche, sowie der Gebrauch der Orchesterinstrumente in der Kirche reicht viel weiter zurück als die Entstehung des Basso continuo. Wir konnten (S. 166) die Mitwirkung der Orgel und anderer Instrumente bei einer Meßfeier in Pesaro im Jahre 1475 belegen. Ebenso erfahren wir von der Hochzeit des Herzogs Johann von Sachsen im Jahre 1500, daß ein Te Deum in der Kirche gesungen wird mit Orgelbegleitung und mit Trompeten, Posaunen, Pfeifen und anderen Instrumenten, und einige Tage darauf zwei Messen mit Begleitung der Orgel, dreier Posaunen und eines Zinkens, wobei auch vier

»Bromhörner zum Positif gar tüchtig zu hören waren« [1]).

Zweifellos ließe sich diese Art der Kirchenmusik noch viel weiter zurückverfolgen.

Eine ähnliche deutsche Orgeltabulaturen- oder Orgelpartituren-Sammlung wie die Breslauer besitzt die Ritterakademie zu Liegnitz [2]). Diese Buchstabentabulaturen bleiben in Deutschland die einzige Art Partitur für den praktischen Gebrauch noch lange, nachdem man in Italien schon gedruckte Partituren im modernen Sinne hatte. Unter den frühesten bisher bekannten Beispielen von modernen gedruckten Partituren in Deutschland wären Samuel Scheidts »*Tabulatura Nova*« (Hamburg 1624) und Johann Klemmes »*Partitura seu Tabulatura italica*« (Dresden 1631) zu nennen [3]). Wir werden aber sehen, daß die deutschen Organisten sich schon früher mit dieser Art Partitur bekannt gemacht hatten, und daß kürzere Beispiele schon einige Jahre früher als die genannten im Druck vorliegen (S. 213, 214).

Eine solche reiche Fülle von Orgelpartituren wie in Deutschland hat man in Italien noch nicht aufgedeckt. Wo der italienische Organist

1) Siehe C. A. H. Burkhardt im »Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde«, Herausgeber H. Ermisch, Band XV, Dresden, (Baensch) 1894 S. 291, 293.

2) Katalog von Pfudel. Beilage zu Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig 1886.

3) Vgl. Seiffert. Geschichte der Klaviermusik, S. 101.

eine vollständige Orgelstimme brauchte, machte er sich eine italienische Orgeltabulatur. Hier ging ein Charakteristikum der Partitur, nämlich die Deutlichkeit und Selbständigkeit der Stimmen verloren. Ein anderes Merkmal, das Teilen in Takte durch Zwischenräume oder durch Taktstriche behielt sie. Wie schon betont worden ist, war das Messen mit regelmäßigen Takten bei den Alten selbstverständlich, wenn sie auch die Taktstriche in die Vokalstimmen nicht einzeichneten. Die Takteinheit war im 16. Jahrh. die Brevis oder die Semibrevis für große, respektive kleine Takte. Das Einrichten einer Partitur mit Taktstrichen war bei Bermudo für Anfänger im Spielen oder Komponieren erlaubt. Man kann wohl annehmen, daß die Spieler und Komponisten bei vier- oder fünfstimmigen Kompositionen sehr gut ohne Hilfe des Taktstriches auskamen. Aber bei den vielstimmigen Kompositionen wurde das Verfolgen der Stimmen, besonders wenn sie nicht übereinander gestellt waren, viel schwieriger, und hier mußte man dem Schüler Konzessionen machen. Daß man mit diesen Konzessionen auch in Italien selbst besseren Musikern entgegenkam, bezeugt uns Bermudos Zeitgenosse Vicentino. Dieser läßt den Taktstrich zu, findet es aber doch nötig, dem Einwurf, es sei ein unwürdiges Verfahren, vorzubeugen. Er belehrt den Schüler, wie er eine Komposition nach ihrer Korrektheit zu untersuchen hat, indem er sie Stimme mit Stimme und Note mit Note vergleicht.

»Und wenn der Schüler eine sechs-, sieben-, acht- oder noch mehrstimmige Komposition kontrollieren will, wird es nichts schlechtes sein, auch für jeden großen Praktiker, die Komposition nach Brevis- oder Longa(sic)-werten einzuteilen. Er wird die obenerwähnte Kontroll-Methode einhalten, welche sicher die Fehler herausbringen wird«[1]).

Hier handelt es sich, wie es scheint, nicht um eine moderne Partiturein**r**ichtung, sondern bloß um das Einteilen mit Taktstrichen. Das Wort »*partire (spartire)*« von welchem sich unser Ausdruck »Partitur« herleitet, und welches wir heute in der Form »spartiren« im Sinne von »in Partitur setzen« anwenden, scheint sich ursprünglich bloß auf das Taktstrich-Einzeichnen bezogen zu haben. Erst später hat sich das Übereinanderstellen der Stimmen zu dem Begriff hinzugesellt. Bei den Bezeichnungen der Basso-continuo-Stimmen werden wir das Wort *Partitura* auf eine einzelne Stimme angewandt finden. Auch Diruta (1609) gebraucht »*partire*« noch in diesem ursprünglichen Sinne. Er will dem Schüler den Vorgang beim Intavolieren klar machen Erst müsse der Schüler das

1) *L'antica musica ridotta* etc. Lib. 4, Cap. 41, fol. 94. (Im Druck steht fälschlich die Seitenzahl 88). ».... *& quando il Discipulo vorrà incontrare una compositione fatta à sei, à sette, à otto, & à più voci, non sarà mal nissuno, ad ogni gran prattico, partire la compositione à breve, à lunghe, & terrà il modo sopradetto, da rincontrare detta compositione: che sarà sicuro modo di corriggere i falli*«.

Notenpapier mit den zwei Systemen für die (italienische) Tabulatur liniert und in Takte eingeteilt *(partita)* haben. Darauf nehme er die Sopranstimme zur Hand und teile sie auch ein, zwei Schläge zu jedem Takt *(lo partirere à due battute per casella).* Alt, Tenor und Baß werden gleichfalls so »partirt«. Dann wird der Sopran in das obere System eingetragen und der Baß in das untere, darauf der Tenor, zuletzt der Alt[1]).

Über die Geschichte dieser italienischen Orgeltabulaturen ist (S. 5) kurz berichtet worden. Eine Orgelpartitur, in der die einzelnen Stimmen selbständig aufgezeichnet wurden, wie in den deutschen Orgeltabulaturen, scheint in Italien in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. nicht gebräuchlich gewesen zu sein. Der ersten gedruckten Partitur für den praktischen Gebrauch begegnen wir in Italien auf weltlichem Gebiet[2]). Es ist die Sammlung vierstimmiger Madrigale von Cipriano da Rore, welche der Verleger Gardano im Jahre 1577 in Venedig herausgab[3]). Sie war, wie aus dem Titel hervorgeht, zum Spielen auf Tasteninstrumenten und zum Studium des Kontrapunktes bestimmt. Es scheint, als ob Gardano gerade um diese Zeit dem Studierenden, der sich mit dem Spielen und dem Studium der weltlichen Musik beschäftigen wollte, die Arbeit etwas leichter zu machen suchte; denn er veröffentlichte im selben Jahre eine andere Sammlung »*Musica de diversi autori, la bataglia francese & canzon delli Ucelli. Partite in caselle per sonar d'instromento perfetto. Novam. rist*«. Es ist dieses eine vierstimmige Partitur ohne Text. Die Taktstriche teilen fast durchweg Breviswerte ab. Im dreiteiligen Takt kommen hier, wie auch öfters in späteren Partituren und Bassi-Continui, Stellen vor, in denen zwei Breviswerte zusammengefaßt sind[4]). Aus dem »*novamente ristampato*« des Titels könnte man vielleicht schließen, daß das Werk schon in einer früheren Auflage erschienen war. In diesem Falle würde diese Partitur die Priorität über die Rore Partitur haben. Eine solche frühere Auflage scheint nicht bekannt zu sein. Auch bietet diese Bezeichnung auf den italienischen Titelblättern dieser Zeit einen nicht allzusicheren Anhalt für einen solchen Schluß. Einige Jahre nach dieser Partitur erscheinen von einem blinden

1) *Transilvano. Seconda Parte.* Lib. 1, S. 1.

2) Der Bologneser Katalog (II, 68) erwähnt eine Partitur in Folio von den »*Introitus et alleluia per omnes festivitates totius anni c. 5 voci.*« von Placido Falconio, Venetia 1575. Näheres ist mir über das Werk nicht bekannt.

3) *Tutti Madrigali di Cipriano da Rore a 4 voci spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto & per qualunque studioso di contrapunti. Novamente poste alle stampe.* Exemplar Kgl. Bibl. Berlin. Vgl. auch Monatshefte für Musikgeschichte V (1873) 29 ff.

4) Nähere Angaben über dieses Werk, so wohl wie über eine Anzahl anderer die ich bloß aus dem Bologneser Katalog kannte, verdanke ich den freundlichen Mitteilungen des Herrn Prof. Dr. Johannes Wolf.

Neapolitaner, Antonio Valente, »*Versi spirituali sopra tutte le Note, con diverse Canoni, spartiti per sonar ne gli Organi, Messe, Vespere, et altri officii divini« Napoli (Eredi di Cancer).* 1580. Es ist dieses eine vierstimmige Partitur ohne Text[1]), in Brevistakte geteilt, und, wie aus dem Titel hervorgeht, für den kirchlichen Gebrauch bestimmt.

Andere gedruckte Partituren sind mir erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts begegnet. Hier fallen sie zeitlich mit den ersten Beispielen des Basso continuo zusammen[2]). Die Geschichte der Entstehung des Basso continuo müßte eigentlich auf italienischem Boden erforscht werden. Es sollen darum hier nur einige Hinweise gegeben werden auf dieses bisher wenig beachtete Gebiet[3]). Mit der wachsenden Zahl neuer Kompositionen in dieser fruchtbaren Epoche der Kirchenmusik, mit der gesteigerten Kompliziertheit der Polyphonie, mit der Vermehrung der Stimmenzahl, mit der häufigeren Anwendung der Orgel als Begleitungsinstrument oder als Ersatz für fehlende Vokalstimmen wurde die Aufgabe des Organisten immer schwieriger. Es wurde einerseits das Partiturspiel schwieriger, oder andererseits die Mühe des Intavolierens viel größer. Gedruckte Partituren konnten hier ein wenig abhelfen, aber sie waren verhältnismäßig kostspielig. Wie bald man da auf den Gedanken kam, sich einfach nach der Baßstimme zu richten, und über dieser Stimme die begleitenden Harmonien aufzubauen, vermag ich nicht zu sagen. Aber schon die frühesten Intavolaturen von fünf- und sechsstimmigen Werken hätten den Gedanken nahe legen müssen, daß es bei solchen Übertragungen auf die Orgel eigentlich bloß auf Akkordfolgen ankam, da die Stimmführung, besonders bei Stimmkreuzungen, auf dem Instrument fast gar nicht zur Geltung kam. Auch ist anzunehmen, daß schon lange vor der Zeit der gedruckten Beispiele die Organisten sich mit handschriftlichen Orgelbaßstimmen geholfen haben. Die Beispiele in den Breslauer Orgeltabulaturen, bei denen nur die Außenstimmen eingetragen sind, bieten einen Anhalt für eine solche Annahme. Auf die gedruckte Stimme des Singbasses konnten die Organisten sich wenig verlassen; denn erstens war sie stellenweise nicht die tiefste Stimme, und zweitens fehlten bei den Pausen des Basses die Andeutungen über die Harmonie der übrigen Stimmen. Es mußte also nachgeholfen, und eine Stimme hergestellt werden, die fortlaufend die tiefsten Töne der Komposition

1) Siehe Katalog Bologna IV, 68. Beispiele in Torchis »*Arte Musicale*«, Band III, S. 45.

2) Zu bemerken ist, daß die im vorigen Kapitel behandelte Ausgabe (1591) der Florentiner Intermedienmusiken von 1589 in einem Stimmbuch, dem *Nono*, drei vierstimmige Stücke in voller Partitur bringt (S. 173).

3) Einiges zu diesem Thema hat schon Riemann »Geschichte der Musiktheorie« S. 410 ff. beigetragen.

aufzeigte. Daher kommt die Bezeichnung *Basso continuo, Bassus continuatus, Basso generale.*

Man ist schon längst von der Annahme zurückgekommen, daß Lodovico Grossi da Viadana den Generalbaß erfunden, oder zuerst angewendet habe. Viadanas Verdienste liegen hauptsächlich darin, daß er, gestützt auf eine Generalbaßpraxis, die schon vor ihm bekannt war, eine Sammlung Kirchenstücke schuf, die, je nachdem der Chor stark oder schwach besetzt war, je nachdem es hier oder da an der rechten Vertretung einzelner oder mehrerer Stimmen fehlte, mit Unterstützung der Orgel es immer ermöglichte, ein passendes Stück zur Aufführung herauszugreifen. Indem er seiner Sammlung auch Stücke für bloß eine Vokalstimme mit Begleitung der Orgel beigab, berührte er sich mit den Monodisten, und brachte insofern für die Kirche etwas Neues. Wir werden sehen, Orgelbässe wurden schon mehrere Jahre vor Viadanas Sammlung von 1602 gedruckt. Ich glaube, daß der Hauptanstoß zur Veröffentlichung von Orgelbässen von den Verlegern ausging. Es sind vor allem der Venetianer Verleger Giacomo Vincenti, und neben ihm die Mailänder Firma Tini und Besozzi (später Tini und Lomazzo), die sich gegen Ende des 16. Jahrh. und zu Anfang des 17. besonders verdienstlich um den Druck von Bassi continui und Orgelpartituren machen. Schon 1594[1]) in einer Orgelstimme zu achtstimmigen Motetten von Giovanni Croce druckt Vincenti ein Schlußwort an den Leser.

»*Aspettate honorati Virtuosi da me continuamente nove inventioni per facilitarvi la strada alle fatiche con Intavolature, Passaggi, & Partidure delli quali già ne hò fatte alquante sorte, & ne andrò tuttavia facendo, come vegga che voi ve ne serviate, & che vi sia grata l'opera mia*«[2])

Diese Orgelstimme ist, wenn das Datum richtig ist, der früheste Versuch zu einem gedruckten Orgelbaß, den ich anführen kann. Die Motetten von Croce sind zweichörig, und die Orgelstimme, »*Spartidura*« bezeichnet, enthält die zwei Baßstimmen auf zwei Systemen in Partitur. Die Taktstriche teilen Breviswerte. Text ist nicht untergelegt. Hier und da steht über den Noten ein ♯ oder ein ♭. Andere Bezifferungen

1) Die Bologneser Lyceums Bibliothek besitzt »*Motetti a otto voci di Giovanni Croce ... Novamente ristampati & corrette*« *Venezia 1599.* Dazu kommt eine »*Spartidura delli Motetti a otto voci di Gio. Croce Chiozzotto. Novamente poste in luce. Venezia MDXCIV.*« Möglich ist es, daß hier ein Druckfehler im Datum vorliegt, indem XCIV für XCIX steht. Die Ausgabe der Stimmen von 1599 war, wie aus dem Titel hervorgeht, nicht die erste. Eine Ausgabe der Stimmen 1594 scheint nicht bekannt zu sein.

2) Vgl. Katalog Bologna II, 411. Siehe auch Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 51.

kommen nicht vor. Etwas anders verhält es sich mit der gedruckten Orgelstimme zu Adriano Banchieris »*Concerti ecclesiastici a 8 voci*« Venetia (Vincenti) 1595. Der Titel der Singstimmen trägt noch den Zusatz »*aggiuntovi nel Primo Choro la spartitura*«. Diese Orgelstimme hat sich auf der Bologneser Lyzeums Bibliothek erhalten[1]), und trägt den Titel »*Spartitura per sonare nel organo accommodate al Primo Choro nei Concerti di D. Adriano Banchieri*« etc. Sie ist wie diejenige von Croce 1594 eine zwei Systemen Stimme, unterscheidet sich aber dadurch von der früheren, daß sie nur für den *Choro primo* gilt. Auf dem oberen System steht der *Cantus*, auf dem unteren der *Bassus* des ersten Chores. Der Text ist nicht untergelegt. Die Takte sind Brevistakte. An Bezifferung kommen nur ♯ und ♭ vor, die bald über dem Baß, bald über dem Cantus stehen. Auch hier und da wird durch die Worte »*à 4*« oder »*à 8*« angezeigt, ob der volle Doppelchor oder nur der erste Chor allein singt. Warum nur für den ersten Chor eine gedruckte Orgelstimme hergestellt wurde, wird uns nicht erklärt. Banchieri, oder vielleicht der Verleger, gibt den Organisten eine Anweisung, wie sie eine Orgelstimme für die Gesamtkomposition herstellen können, indem sie einfach die höchste und die tiefste Stimme des zweiten Chores exzerpieren und an Stellen, die in der gedruckten Orgelstimme mit »*à 8*« bezeichnet sind, diese neuen Stimmen mit der gedruckten vereinigen[2]).

Aus dem Jahre 1596 haben wir wieder eine Orgelstimme zu einem Werk von Giovanni Croce, nämlich zu den achtstimmigen Messen, welche in diesem Jahre bei Vincenti erschienen[3]). Diese »*Partidura*« enthält, wie die von 1594, die Baßstimmen auf zwei Systemen, das obere für den *primo choro*, das untere für den *secondo choro*. Wo zu Anfang eines Satzes der Baß pausiert, und eine höhere Stimme allein singt, ist diese höhere Stimme in den Orgelpart gesetzt. Sonst aber enthält er nur die zwei Bässe. Wo, wie es in Messen dieser Zeit überhaupt häufig der Fall ist, das *Crucifixus* von höheren Stimmen allein gesungen wird, bleibt in diesem Druck der Orgelbaß aus. An solchen Stellen stehen die Worte »*non est hic*« oder »*tacet*«. Wie es sich in anderen Orgelstimmen in solchen Fällen verhält, werden wir später sehen. Beide

1) Einem Exemplar auf der Casseler Bibliothek fehlt die Orgelstimme.

2) *A gli sig. organisti. Volendo la Spartitura di tutti due chori sarà facil cosa accommodarlo prestissimo, pigliendo la parte acuta et grave del Secondo Choro, et dove in questa dice à 8 lasciarlo, et aggiungendo quella à questa, vi saranno tutti due: ma l'Autore non l'ha fatta, attesoche l'intentione sua è per concertarla à Chori separati.*

3) *Messe a otto voci di Gio. Croce Chiozzotto .... Nuovamente composta, e data in luce. Venetia (Vincenti)* 1596. Enthält 3 Messen »*Percussit Saul mille*« »*Decantabat*« und »*sopra la Battaglia*«. Exemplar in Bibl. München (Signatur Mus. pr. 23), bei Eitner nicht erwähnt.

Systeme sind mit Taktstrichen versehen, welche Brevistakte teilen, und zwar sowohl bei dem Zeichen C als bei dem Zeichen. ₵ Für das Taktzeichen 𝄵 gibt es Takte mit zwei perfekten Breves (𝅜·𝅜·) und Takte mit einer perfekten Brevis (𝅜 𝅗𝅥 𝅗𝅥) gemischt. Diese Taktstriche werden wohl, wie schon bemerkt, die einzige Veranlassung für die Bezeichnung »*Partidura*« sein; denn sie kehrt häufig wieder auch bei Bassi continui, die auf nur einem System notiert sind. Allerdings finden wir in späteren Zeiten diese Bezeichnung auch auf Orgelstimmen, in denen die Taktstriche nicht eingezeichnet sind. Der Text ist in dieser Orgelstimme nicht untergelegt. Häufig sind die Bezifferungen ♯ und ♭, aber andere Ziffern kommen nicht vor.

Aus dem Jahre 1598 sind mir zwei interessante Mailändische Orgelstimmen bekannt. Eine zu dem ersten Buch achtstimmiger Messen und Motetten von Lucretio Quintiani[1]; die andere, ein 208 Seiten starker Band, von Aurelius Ribrochus zu einer Sammlung der Motetten und Instrumentalkanzonen des Josephus Gallus hergestellt[2]. In der ersteren haben wir zu Anfang wieder zwei Baßsysteme wie bei Croce. Wo ein Chor den Anfang allein macht, wird auf dem oberen Systeme die höchste Stimme dieses Chores bis zum Einsatz des zweiten Chores gegeben. *Crucifixus* und *Benedictus* sind gewöhnlich vierstimmig, und hier wird die volle vierstimmige Partitur im Orgelpart abgedruckt. Die Messe »*Ego rogabam*«, die letzte der drei Messen, die das Werk enthält, ist in voller achtstimmiger Partitur gedruckt. Die darauf folgenden Motetten sind wieder auf zwei Baßsysteme beschränkt. Unter dem tiefsten System ist durchweg der Text beigedruckt. Alle Stücke haben regelmäßige imperfekte (𝅗𝅥) oder perfekte (𝅝𝄵) Brevistakte. Das zweite aus dem Jahre 1598 angeführte Werk enthält meistenteils volle Partituren. Ich möchte es wegen seiner verschiedenartigen Gestalt und seinem gemischten Inhalt, die uns einen Blick in die Vielfältigkeit der damaligen Musik gewähren, und eine Andeutung von dem Zweck der Partituren und der Orgelbässe geben, einer näheren Beschreibung unterziehen. Gleich nach der Dedikation haben wir eine lebhafte Vorrede des Bearbeiters,

---

1) *Partitura de Bassi delle Messe et Motetti a otto voci di D. Lucretio Quintiani, Maestro di Capella di S. Ambrosio maggiore di Milano. Libro primo. In Milano appresso l'herede di Simon Tini, & Francesco Besozzi. 1598.* Exemplar in München im selben Sammelband wie das vorhergenannte Werk.

2) *Totius libri primi Sacri operis Musici alterius modulis concinendi Partitio seu quam praestantiss. Musici Partituram vocant. Auctore M. R. D. Josepho Gallo, Mediolanensi Religionis Somaschae. Studio tamen & labore R. D. Aurelii Ribrochi, Nobilis Derthonensis in gratiam Organistarum in lucem edita. Mediolani, apud haeredes Francisci, & Simonis Tini 1598.* Exemplar in München im selben Sammelband wie das vorhergenannte Werk.

Ribrochus an die Organisten, Instrumentalisten und andere Musiker[1]). Ribrochus preist seine Veröffentlichung als neue Arbeit, als eine neue Industrie an, durch die den Organisten und anderen Musikern viel Mühe erspart werden soll. Er erwähnt, daß gerade auf dem Gebiete der Musik die Künstler sich scheuten vor der Mühe, die die Nebenarbeiten, die zu ihrem Berufe gehörten, verursachten. In Ermangelung einer Partitur spielten sie oft die unlieblichsten und unpassendsten Dissonanzen. Drei Punkte werden besonders hervorgehoben. Erstens sollen bei der Aufführung zwei Partituren gebraucht werden, eine für jeden Chor. Zweitens hat Ribrochus (für den Generalbaßspieler) diejenigen Noten in den höheren Stimmen, die zeitweilig unter dem Vokalbaß liegen und daher die Funktionen des Basses übernehmen, mit einem † bezeichnet. Drittens ist es nicht verboten, besonders in den doppelchörigen Kompositionen, in beiden Chören Instrumente heranzuziehen.

Das Werk enthält, wie gesagt, Vokal- und Instrumentalkompositionen, und zwar in vier Teilen. Im ersten stehen neunstimmige Doppelchöre, gebildet aus einem Instrumentalchor (ohne nähere Angabe der Instrumente) zu fünf Stimmen und einem Vokalchor. Texte sind aber nicht vollständig gegeben. Nur der Textanfang steht bei dem Vokalbaß. Einige dieser Kompositionen haben auch, wie es bei Instrumentalkan-

1) »*Aurelius candidissimis, cum Organorum tum caeterorum instrumentorum m usicorum pulsatoribus aliisque Musicis praestantissimis. S. P. I. Surgite candidissim Pulsatores, caeterique vos omnes praestantissimi Musici: surgite, inquam, tollite, canitei pulsate in Psalterio iucundo, & cithara; in tympano, & choro; in chordis, & organo; in tibiis & sistris; in cimbalis bene sonantibus. Ecce novam industriam, novum studium, novum laborem: ecce sacri operis musici Libri primi Partitiones, sive quas Partituras vocatis: ecce allatam vobis facilitatem omnia libentissime canendi, modulandique. Ars longa, vita brevis, aiebat ille. Sed addimus nos: Multi adeo per multos jactantur labores, ut quandoque pluribus intenti seipsos destituant, quod optimum est relinquant, ac saepenumero ab instituto resiliant opere. Apertius loquar: multi subterfugiendi laboris gratio, etiam quod aptum, quod conveniens, quod opportunum animo quod necessarium penitus esset, turpiter negligunt, praetereunt, transmittunt: idque praecipue in arte Musica fieri conspicimus. Nonne plures, deficiente partitione, quae perjucunda, pergrataque animis ad audiendum forent, insuavia, inconvenientia, absona, & discrepantia modulantur? Ne quid igitur sacro operi musico nostro decsset, illud in gratiam non modo Organistarum, verum etiam caeterorum canentium quam diligentissime partitum voluimus; quam operam, & oleum, quaso, non limis oculis, non torvo aspectu, sed hilari fronte, dextroque sydere accepite. Tria tamen, Humanissimi Modulatores, vos diligentissime monitus cupimus.*

Primum — Si hoc nostrum sacrum opus musicum pulsare, concinereque haud gravabimini, Partiturae ipsius Libri duo sunt vobis habendi, ut hinc et inde, hoc est in utroque choro omnia facilius suavius et expolitius modulemini.

Secundum — Partem hoc signum crucis † sub se notatum habentem, vel bassum esse vel bassi parte functuram.

Tertium — Non prohiberi, quin in utroque choro, & praecipue in concentibus duplicibus nunc upatis instrumenta adhibeantur. Valete.

zonen üblich war, Namen wie *La Magia*, *La Cortesa*, *La Benvenuta*. Es sind diese, nämlich, Gallus'sche Instrumentalkanzonen, denen in einem Chor ein Text untergelegt worden ist. Bei dem Stück »*Ecce Angelus de coelo*« wird, wahrscheinlich wegen des Textes, eine Stimme des Vokalchors in den Instrumentalchor hinübergenommen und wirkt da wie eine Solostimme mit[1]). Der zweite Teil enthält eine Messe *sine nomine* neunstimmig. Es werden aber, wie in einigen schon angeführten Orgelstimmen, nur die zwei Bässe auf zwei Systemen in diesem Teil gebracht, mit Ausnahme des vierstimmigen *Crucifixus* und des dreistimmigen *Benedictus*. Für diese haben wir die volle Partitur. Für die ganze Messe ist der Text dem unteren System untergelegt. Der dritte Teil enthält Motetten, aber wieder nur in zwei Baßsystemen mit Textunterlage wie im zweiten Teil. Der vierte Teil enthält drei achtstimmige reine Instrumentalkanzonen (*La Mantegazza*[2]), *La Grassa*, *La Biuma*) in voller Partitur.

Weitere Orgelbässe aus demselben Jahre (1598) besitzen wir in »*Bassi per l'organo*« zu Giovanni Bassanos Motetten zu 5 bis 12 Stimmen[3]). Hier haben wir es mit einer auf einem System notierten Orgelstimme zu tun, und zwar nur für die sieben- und achtstimmigen Stücke. Die Schlüssel werden häufig gewechselt. Es ist also wahrscheinlich ein echter Continuo, der die jeweilig tiefste Note bringt. Es ist keinerlei Bezifferung vorhanden. Das Werk erschien bei Tini und Besozzi. Im selben Verlag erschien der »*Basso principale da sonare delli Salmi intieri a 5*« von Orfeo Vecchi[4]). Dieser ist eine Baßstimme mit vollständig untergelegtem Text. Zu Orfeo Vecchis »*Liber II missarum 5 voc.*« erschien im selben Jahr und im selben Verlag ein »*Basso principale*«[5]). Gleichzeitig veröffentlichten auch die genannten Verleger eine »*Partitio sacrarum cantionum tribus vocibus*« von Antonio Mortaro. Es ist eine Partitur von 2 Sopran- und einer Baßstimme in Brevistakte geteilt, ohne Text und ohne Bezifferung[6]). In diesem Jahr erscheint auch eine »*Partitio*« zu dem »*Sacrarum Cantionum 8 & 9 voc. lib. I.*«[7]) von Augustinus Soderinus. Diese *Partitio* ist wieder ein doppelter Baß, mit regelmäßigen Brevistakten. ♯ und ♭ kommen öfters vor, aber Zahlen nicht.

1) Eine ähnliche Besetzung, bei der eine Stimme eines Chores vocaliter ausgeführt wird, während für die übrigen Stimmen Instrumente vorgeschrieben sind, findet man bei Heinrich Schütz. Gesamtausgabe, Band 13, S. 169.

2) Siehe Musikbeilage V.

3) Vgl. Katalog Bologna II, S. 378.

4) Katalog Bologna II. 323. Dieser Baß vom Jahre 1598 gehört zu einer Ausgabe der Psalmen von 1596. Vgl. Haberl, Kirchenmus. Jahrbuch XX (1907) S. 168.

5) Haberl, Ebenda S. 169. 6) Katalog Bologna II, 467.

7) *Mediolani, Tradatus* 1598. Die Berliner Kgl. Bibl. bewahrt den Cantus II und die defekte *Partitio*.

Aus dem Jahr 1599 gibt es eine volle Partitur zu Guglielmo Arnones »*Motetti à 5 & à 8 voci*«[1]). Der untersten Stimme ist der Text beigegeben. Zu einer Sammlung dreichöriger Messen von Mortaro (1599 bei Tini und Besozzi) haben wir eine Orgelstimme, in der die drei Bässe übereinander notiert sind, wie in den früheren Beispielen die zwei Bässe[2]). Ferner gibt es zu den achtstimmigen »*Sacrae Cantiones*« von Serafine Cantone[3]) einen Orgelpart mit doppeltem Baß. Zu dem vierstimmigen *Crucifixus* und *Benedictus* der darin enthaltenen Messe »*de le Perle*« ist die volle Partitur gegeben. Text und Bezifferung kommen in diesem Orgelpart nicht vor.

In demselben Jahr (1599) brachte auch Vincenti ein Sammelwerk heraus, »*Motetti e Salmi a otto voci, composti da otto eccelentiss Autori, con la parte de i Bassi, per poter sonarli nell Organo*«[4]). Hier hat der Orgelpart nur ein System. Es ist eine wirklich continuierte Stimme. Auch zu einem zweiten Buch »*Concerti Ecclesiastici*« von dem vorhin erwähnten Gio. Bassano erschien bei Vincenti in diesem Jahre ein *Basso per l'Organo*[5]).

Aus dem Jahre 1600 ist mir eine spanische Orgelstimme aus Madrid bekannt, zu einer Sammlung von Messen, Magnificat, Motetten, Psalmen usw. von Thomas Ludovicus de Victoria[6]). Die Stücke der Sammlung sind acht-, neun- und zwölfstimmig. Der Orgelpart trägt auf dem Titel die Bemerkung, daß sämtliche Stücke zum Spielen auf der Orgel darin enthalten seien. Wir stehen aber hier vor einer ähnlichen Erscheinung wie dem Orgelpart zu Banchieris »*Concerti Ecclesiastici*« von 1595. Die spanische Orgelstimme enthält durchweg nur vierstimmige Partituren, die den *Chorus primus* bilden. Sie unterscheidet sich auch von den anderen Partituren und Orgelbässen darin, daß sie in regelmäßige Longatakte geteilt ist und nicht in Brevistakte.

Da mir eine Ausgabe der Stimmen zu dieser Sammlung von Victoria nicht bekannt ist, vermag ich nichts weiteres über das Verhältnis zwischen der Partitur und dem Vokalwerk zu berichten.

Weitere Werke mit Orgel aus diesem Jahr sind »*Sacri concerti a*

1) Katalog Bologna II, 340.

2) Ebenda II, 113.

3) *R. D. Serafine Cantoni in Ecclesia S. Simpliciani Mediolani Organistae, Sacrae Cantiones &c. Octonis vocibus decantandae. Mediolani. Augustinus Tradatus 1599.* Exemplar Kgl. Bibl. Berlin.

4) Exemplar Kgl. Bibl. Berlin.

5) Katalog Bologna II, 378.

6) *Thomae Ludovici de Victoria Abulensis .... Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi, & aliaquam plurima. Quae partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur. Haec omnia sunt in hoc libro ad pulsandum in organis. Matriti. Ex typographia Regia. Anno 1600.* Exemplar in der Kgl. Bibl. München.

due voce facili & commodi da cantare & sonare con l'organo a voci piene & mutata a beneplacito de cantori co'l basso generale per maggior commodità de gl' organisti« von Gabriele Fattorini, in Venedig bei Amadino erschienen[1]), und *»Sacrosanctae dei Laudes 8 voc.«* von Gio. Matteo Asola, auch bei Amadino. Der Orgelpart zu diesem Werk trägt den Titel *»Gli Bassi delli Motetti a otto voci, uniti insieme & stampati per commodità delli Organisti«* Er weist nur ein System auf mit Ausnahme des letzten Stückes *»Introduxit me rex«* welches mit zwei Systemen (Sopran- und Tenorschlüssel) anfängt, bald aber zu einem einzigen Baßsystem übergeht.

Das Jahr 1601 bringt folgende Werke. *Partidura per sonare delle canzonette alla Francese«* von Gius. Guami. (Venedig bei Vincenti[2]). Es enthält nur zwei Systeme, den Baß und die Oberstimme. Es ist wohl eines der frühesten weltlichen Werke, welche in dieser Form gedruckt worden sind. Keinerlei Bezifferung kommt darin vor. Der *»Basso generale«* zu Luzio Billi's *»Messa e motetti à 8«*[3]) (bei Amadino in Vendig) ist wieder eine richtige Continuo-Stimme, aber ohne irgend welche Bezifferung. Zu Orfeo Vecchi's. *»Liber IV. Psalmi poenitentiales (Motecta) 6 voc. Mediolani«* (Tini u Besozzi) gibt es einen *Basso principale*[4]), und die Sammlung von Angelo Gardano *»Falsi bordoni omnium tonorum 4, 5 & 6 voc. aliae Antiphonae«* (Venedig bei Ang. Gardano) soll in voller Partitur stehen[5]).

Aus dem Jahre 1602 kenne ich von Giov. Matteo Asula *»Organicus Hymnodiae vespertinae 8 voc.* (Venedig bei Amadino)[6]). Der Orgelpart ist auf einem System notiert, immer im Baßschlüssel. Er hat nur wenige Taktstriche die in weiten, unregelmäßigen Abständen gesetzt sind. Bezifferung kommt nicht vor. Ein mir nicht näher bekanntes Werk aus diesem Jahr ist »Gregorii Zucchini *Harmonia Sacra* [Motetten zu 8 bis 20, Messen zu 8 bis 16 Stimmen]. *Una cum sectione gravium partium ad Organistarum usum, et commodum.«* (Ven. Vincenti)[7]).

Hiermit haben wir die Zeit der berühmten *Concerti Ecclesiastici* von Viadana[8]) erreicht, und ich möchte nun die Ergebnisse aus den an-

1) Katalog Bologna II, 419.
2) Ebenda IV, 50.
3) Ebenda II, 44.
4) Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch XX (1907) S. 170.
5) Katalog Bologna II, 347.
6) Exemplar in dem Sammelband der Münchener Bibliothek Mus. pr. 23.
7) 17 Stimmbücher und *Sectio.* Vgl. Eitner, Quellen-Lexikon.
8) *Cento Concerti ecclesiastici a Una, a Due, a Tre, a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell' Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori & per gli Organisti. Di Lodovico Viadana.* Op. 12. *Venetia (Vincenti) 1602.* Über Viadana vgl. Ant. Parazzi *»Della vita . . . . di Lodovico Grossi Viadana«*

geführten gedruckten Quellen kurz zusammenfassen.. Zu bemerken ist, daß wir hier die ersten Werke im *stilo recitativo,* wie die *Euridice* von Peri (1600) oder die Solo-Arien der *Nouve Musiche* von Caccini (1601) nicht herangezogen haben; denn sie hatten eigentlich andere Entstehungsgründe und eine etwas andere Entwickelungsgeschichte als die hier angeführten Werke, die aus der polyphonen Vokalmusik herausgewachsen sind und mit wenigen Ausnahmen für die Kirche bestimmt waren. Daß die Versuche zu einem Generalbaß-Spiel im 16. Jahrh. nicht nur in der Kirche gemacht wurden, dürfte man wohl aus den häufigen Erwähnungen von Klavier- und Orgelbegleitungen (sowie auch der Lautenbegleitung) bei den Hoffestlichkeiten schließen. Auf solche Versuche werden sich wohl auch die Florentiner Renaissanceler gestützt haben. Aber der Bedarf war doch für die Kirche so viel größer, daß wir hier am ehesten der Geschichte der Entstehung des Generalbaß-Spiels in den gedruckten Denkmälern nachspüren können.

Ich möchte nun wieder hinweisen auf den engen Zusammenhang zwischen den Partituren und den Orgelbässen. Die frühesten angeführten Orgelbässe waren zur Begleitung von achtstimmigen oder mehrchörigen Werken bestimmt. Wir finden manchmal Partituren und Orgelbässe in demselben Werk. Besonders wo ein Satz sich auf wenige Stimmen beschränkt, und die Partitur nicht so kostspielig und nicht so schwer zu lesen ist, wird sie vollständig gedruckt, während man sich bei den mehrstimmigen Sätzen mit Orgelbässen in dreifacher, doppelter, oder einfacher Form begnügt. Die Partituren und die einfacheren Orgelbässe, das Partiturspiel und das Generalbaßspiel, bestanden noch mehrere Jahre nach dem Anfang des 17. Jahrh. nebeneinander fort. Die verschiedenen Ansichten darüber werden unten (S. 210) behandelt. Wir sahen, daß die ersten gedruckten Orgelbässe sich meistenteils nicht auf eine einzige kontinuirliche Baßstimme beschränkten, sondern, da sie meistens für mehrchörige Werke gedruckt wurden, einfach die zwei (in einem Fall drei) Vokalbässe übernahmen. In Hinsicht auf diese Tatsache darf man nicht zu viel Gewicht auf die Vermutung legen, daß der Gebrauch von handschriftlich angefertigten wirklichen Continuos schon vor der Zeit der gedruckten Beispiele allgemein verbreitet war. Die doppelten oder dreifachen Orgelbässe bestehen allerdings noch längere Zeit nach der Einführung der wirklichen gedruckten Continuos weiter fort. Man findet sie auch in deutschen Orgelstimmen. Daß die besondere Beachtung der

---

Milano 1877 (Auch in der *Gazetta Musicale, Milano 1876)* und Haberl, Kirchenmusik. Jahrbuch 1881 und in *Musica Sacra* 1897. Eine Übersetzung seiner Regeln für die Aufführung der Concerti in Monatshefte für Musikgeschichte 1876, S. 105 ff., Winterfeld, »Joh. Gabrieli« II, S. 59, Chrysander, Allgem. Mus. Zeitung, Leipzig 1877, S. 85 ff., Seiffert, »Geschichte der Klaviermusik, S. 122 ff.

Baßtöne, die aus der Kreuzung einer höheren Stimme mit dem Vokalbaß resultierten, die in den Continuos prinzipiell durchgeführt wird, in den früheren Zeiten nicht unbekannt war, beweist uns die von Ribrochus eingerichtete Partitur zu den Werken von Jos. Gallus, in der solche Töne mit einem † bezeichnet werden. In diesem Zusammenhang muß es auffallen, daß die angeführten Quellen sämtlich die Benennung »*Basso continuo*« vermeiden. *Basso principale* und *Basso generale* kommen vor, aber die Bezeichnung *Basso continuo* ist uns wirklich zum ersten Mal bei Viadana begegnet. Viadanas Bässe unterscheiden sich auch von früheren darin, daß sie manchmal selbständig und unabhängig von dem Vokalbaß sind. Bei den einstimmigen Gesängen mußte Viadana ja notwendigerweise einen selbständigen Orgelbaß setzen, wenigstens so weit als diese eine Stimme nicht eine Baßstimme war[1]). Die anderen angeführten Orgelbässe halten sich, (soweit mir das Vergleichsmaterial in vokalen Stimmbüchern vorlag) immer an die Vokalstimmen. Noch einmal möchte ich auf Benennung und Gestalt der frühen Orgelstimmen zurückkommen. Am häufigsten fanden wir die Bezeichnung *Spartitura* oder *Partitura,* auf lateinischen Titeln *Partitio* oder *Sectio gravium partium*[2]). Das »Partiren« bezog sich in früheren Zeiten, wie wir sahen, auf das Einteilen durch Taktstriche. Und in der Tat waren fast alle die angeführten Orgelstimmen mit Taktstrichen versehen, während die Vokalstimmen zu denselben Werken keine Taktstriche hatten. G. M. Asulas »*Organicus Hymnodiae Vespertinae* (1602) ist aber z. B. eine Orgelstimme ohne regelmäßige Taktstriche. In späteren Jahren finden sich immer häufiger Orgelbässe mit sehr unregelmäßig gesetzten Strichen oder überhaupt ohne Taktstriche. Bei manchen von diesen ist trotzdem die Bezeichnung *Partitura* beibehalten. Bei den früheren Orgelstimmen fanden wir manchmal den vollständigen Text beigedruckt. Später kommt das seltener vor, statt dessen werden öfters, besonders bei Messen, die verschiedenen Textabschnitte mit einigen Worten angedeutet. Dagegen werden die Bezifferungszutaten immer reicher. Der größte Teil der früheren Orgelbässe hat allerdings keine Bezifferung. Schon sehr früh (Croce, 8-stimmige Messen, 1594; Banchieri, *Concerti eccles.* 1595; Croce, Messen 1596.) kommen ♯ und ♭ vor. Aber selbst diese fehlen bei vielen

1) In gewissen Beziehungen ein Vorläufer von Viadana war der oben (S. 202) angeführte Gabriele Fattorini mit seinen »*Sacri Concerti*« (1600) für zwei Stimmen, die entweder in der natürlichen Lage oder in der Oktavversetzung gesungen werden konnten. Ob der dazu gegebene »*basso generale*« mit einer der beiden Vokalstimmen übereinstimmt, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls mußte aber bei der Ausführung der Vokalstimmen in hoher Lage der Orgelbaß selbständig erklingen.

2) Auch *Baritonantium divisio* bei Mortaro *Psalmi 8 voc.* Ven. 1603 und *Partium gravium divisio* bei Girol. Dorati *Psalmi 8 voc.* Ven. 1609.

Bässen. Die ersten mir bekannten Zahlen kommen in den *Euridicen* Peris und Caccinis vor. Viadana hat keine Zahlen.

Für den weiteren Verlauf der Entwicklung möchte ich nicht alle Quellen hier anführen, sondern nur eine Frage, die Gestalt des Orgelparts betreffend, etwas weiter verfolgen. Wir sahen, daß sehr oft bei Orgelbässen auch kleinere Teile in voller Partitur gegeben wurden. Hier konnten über die Harmonien für die Orgelbegleitung keine Zweifel entstehen. Wir fanden auch schon in einem der frühesten Orgelbässe, (*Spartitura* zu Banchieri's *Concerti ecclesiastici* von 1595), daß er für die Begleitung des ersten Chores den *Cantus* und den *Bassus* enthielt. Hierdurch wurde dem Organisten ein festerer Anhalt zur Gestaltung seiner Begleitung gegeben als durch den einfachen Baß. Diese Form der Orgelstimme findet sich aber vor Viadana nicht so häufig. Man trifft sie in stellenweiser Anwendung z. B. bei Quintiani, Messen und Motetten zu 8 Stimmen 1598, wo in Stücken, bei denen ein Chor allein den Anfang macht, das obere der zwei Systeme des Orgelparts zur Aufzeichnung der Oberstimme dieses Chores benutzt wurde. Ein Beispiel einer weltlichen Sammlung dieser Form haben wir in der »*Partitura per sonare nelle canzonette alla Francese* von Gius. Guami (Ven. 1601). Nach Viadana kommen solche Orgelstimmen häufiger vor, oft mit einem Hinweis im Titel auf diese Besonderheit, wie z. B. in Girol. Calestanis »*Sacrati Fiori musicali à 8 . . . Con il Basso continuato, & Soprano ove è stato necessario per maggior commodità de' Sig. Organisti. Op. 2. Parma (Viotti) 1603* oder »*Cantus et bassus divisio pro organi pulsatore*« (Massaini 1607), »*gravis et acutus ad Organum*« (Dom. Brunetti 1609)[1]).

Über die genaue Handhabung dieser Orgelstimmen, über das was der Organist über diesen einfachen oder doppelten Bässen aufbaute, hören wir aus der früheren Zeit des Generalbasses sehr wenig. Es

1) Als Beispiele solcher Stimmen, die mir vorlagen, möchte ich anführen: Tiburtio Massaini. *Sacrarum Cantionum 7 voc.* Ven. (Raverii) 1607. In diesem Werk hat die Orgelstimme zu Nr. 6 »*Hodie completi sunt*« 3 Systeme — 2 mit Sopranschlüssel, das dritte für die tiefste Stimme mit abwechselndem Tenor- und Baritonschlüssel.

Tib. Massaini — *Musica a 1, 2, et 3 voci. Partitura per sonar nell' Organo* Ven. (Rav.) 1607. Hier haben wir eine direkte Nachahmung von Viadana. Die Orgelstimme hat immer 2 Systeme, Baß und höchste Stimme, mit Ausnahme derjenigen Solostücke, wo die eine Stimme ein Baß ist. Hier steht nur diese Baßstimme im Orgelpart.

Domenico Brunetti. *Unica voce, binis, tertiis, quaternis & pluribus ad usum Ecclesiae varii concentus. Gravis et acutus ad organum* Ven. (Revini) 1609.

Giov. Paolo Cima. *Concerti ecclesiastici à 1—8.* Milano (Tini und Lomazzo) 1610. Der Orgelpart hat volle Partituren bis zu 4, einmal 5 Stimmen, für die anderen Stücke, auch für einige 4-stimmige, nur die Außenstimmen.

Giov. Ghizzolo. *Terzo Libro delli Concerti a due, tre e quattro voci.* Milano 1615.

dauerte noch mehrere Jahrzehnte in das 17. Jahrhundert hinein, bis theoretische Werke mit vollständigen, klaren oder ausführlichen Darlegungen der Generalbaßübung erschienen. Das Verdienst, als erster genauere Angaben über die Theorie des Generalbasses gegeben zu haben, gebührt, wie es scheint, immer noch Viadana. Die bekannten Regeln, die er seinen Concerti Ecclesiastici voraussetzte, bildeten die Quelle für Praetorius, der in seinem Syntagma anscheinend als erster in Deutschland den Generalbaß in einem Druckwerk behandelt. Bald nach Viadana erschien in Italien ein mir nicht näher bekanntes Flugblatt von Francesco Bianciardi »*Breve Regole per imparar' a sonar sopra il Basso con ogni sorte d'istromento*« (Siena 1607)[1]. Im selben Jahre ist auch in Siena eine kleine Schrift von Agostino Agazzari erschienen, die als erste bisher bekannte einige weitere Auskünfte über die Behandlung des Basso continuo gibt. Dieselbe Schrift wurde auch als Vorwort zu dem Orgelpart in einigen Ausgaben von Agazzaris *Sacrae Cantiones* (1608, 1609) abgedruckt. In der Ausgabe von 1609 heißt sie: »*Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto*«[2]. Aus den zwei angeführten Titeln ist schon ersichtlich, daß der Basso continuo nicht nur für die Orgel- oder Klavierbegleitung oder für Chitarone, Laute oder sonstige Harmonie-Instrumente bestimmt war. Agazzari geht genauer darauf ein und aus seinen Schriften geht hervor, daß auch Instrumente wie Violine, Cornetto oder selbst die Laute als Ornamentinstrument den Basso continuo als Vorlage nahmen und auf diesem Fundament freie Kontrapunkte ausführten. Agazzari weist in einem anderen Werke »*Sacrarum Laudum ... 4—8 vocibus Liber II*« (Roma, Zanetti 1603 und Venetia, Amadinus 1608) auf diese Tatsache hin, indem er dem Continuopart folgenden Titel gibt: »*Bassus ad Organum & musica instrumenta*«. Die Frage gewinnt dadurch eine besondere Bedeutung, daß sie in der Orchesterbegleitung der ersten Opern eine wichtige Rolle spielt. Sie ist in dieser Beziehung schon von verschiedenen Standpunkten erörtert worden[3]. Zwar schreibt

1) Katalog Bologna I, 276.

2) Agazzari wird schon früh im 17. Jahrhundert als Autorität über den basso continuo erwähnt, z. B. von Banchieri in seinen »*Conclusioni*« Bologna 1609 S. 18 und 68 (Vgl. Katalog Bologna I, 273) und in der Vorrede zu »*Ecclesiastici Sinfonie*« Venetia 1607 (Siehe Anhang II, 6) und ist auch mehrfach von modernen Autoren zitiert worden. Sein Traktat, dem Orgelpart der »*Sacrae Cantiones quae Binis, Ternis, Quaternisque vocibus concinendae cum Basso ad Organum Lib. II, Op. V Motectorum*« Venet. (Amadinus) 1609 (Exempl. Stadtbibl. Augsburg) entnommen, wird als Anhang I am Schluß dieses Kapitels vollständig mitgeteilt.

3) Vgl. Hugo Goldschmidt »Cavalli als dramatischer Komponist« (Monatshefte für Musikgeschichte 25 (1893) S. 45 ff.) und »Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen der ersten Hälfte des 17. Jahrh.« (Ebenda 27, (1895) S. 52 ff.) Ferner L. Torchi, »*L'accompagnamento degl' Istrumenti*

Agazzari nicht direkt für die Musiker der neuen Oper. Er ist Kirchenmusiker, aber ein Kirchenmusiker, der sehr stark von den Bestrebungen

---

nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento« (Rivista musicale italiana I (1894) S. 7 ff.). Goldschmidt möchte die wirklich improvisierte Begleitung der Ornament-Instrumente gänzlich ausschalten. Es ist ja wahr, daß sie mit der Zeit verschwand. Aber für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts und für die Cavalli-Cesti-Zeit muß sie doch wohl angenommen werden. (Vgl. H. Kretzschmar, »Bemerkungen über den Vortrag alter Musik« Jahrbuch Peters 1900, S. 58.) Goldschmidts ausdrücklich betonter Satz: »Alle die Quellenstellen, welche von Improvisation sprechen, sind also nicht so aufzufassen, als ob die Begleiter ihren Part alla mente improvisiert hätten« läßt sich, glaube ich, gerade durch Agazzari widerlegen. Agazzari erklärt nämlich, daß die Spieler der nicht akkordisch begleitenden Instrumente im Kontrapunkt gewandt sein müssen; zwar nicht der erste, der einfach den Baß mitspielt, wie er da steht, wohl aber die anderen, die über den Baß neue Stimmen hinzukomponieren müßten. Dieses, (auch die weiteren Erläuterungen Agazzaris), deutet eher auf das Spiel alla mente als auf alla penna hin. (Siehe Anhang I, S. 219 »*Li stromenti che si mcschiano*«.)

Auf eine derartige Improvisation auf der Laute werfen einige Briefe Prospero Viscontis aus Mailand an den Herzog Wilhelm V. von Bayern aus den Jahren 1573—74 ein interessantes Streiflicht. Sie weisen auf die Aufmerksamkeit, die man dem Baß-Part dabei schenkte, hin und liefern damit Andeutungen über das Entstehen des Generalbaßspiels. Visconti berichtet über einen ausgezeichneten Lautenspieler, *Jusquinus* [*Salem*] *Neapolitanus*, der, früher im Dienste des Herzogs Emanuel Philibert von Savoyen, sich in Mailand hören ließ. Er leistete Hervorragendes auf einer dreiundzwanzigsaitigen Laute. Visconti lobt seine kräftige und geschwinde Hand und schreibt weiter: »*quod autem nusquam audivi, ipse supra bassus partem illico absque studio armoniam testudine pulsabat, quam contrapunto appellamus, ipsum quoad pulsandi artem attinet, non omnino Ex^a Tua indignum iudico*«. Daß dieses improvisierte Spiel *supra bassus partem* wohl eng verwandt mit der bekannten früheren Verzierungspraxis auf der Laute, oder womöglich ganz dasselbe war, könnte man vielleicht aus einem etwas späteren Brief schließen. »*Josquinus enim mirabilis est iudicio meo in contrapuncto faciendo, dum alias firmas partes pulsat, et ambo concentum valde delectabile efficiunt*«. (Mitgeteilt von H. Simonsfeld in den Abhandl. der Bayr. Akad. der Wissensch., Hist. Klasse, Bd. 22, München 1902, S. 315 und 323.)

Im Anschluß an diese Bemerkungen über die Instrumentalbegleitungen der ersten Opern ist darauf hinzuweisen, daß die harmonischen Neuheiten, die die Florentiner und ihre Nachfolger einführten, durchaus nicht die Mitwirkung der Tasteninstrumente ausschlossen. Die manchmal verblüffenden harmonischen Fortschreitungen, etwa eines Monteverdi, bedingen eine enharmonische Deutung der Tasten des Klaviers, die, wenn man sich streng an die Theorie der damaligen Temperatur halten wollte, nicht zulässig wäre. Wir sahen aber in unserem 3. Kapitel, daß, in Anlehnung an die in Bezug auf reine Stimmung und Temperatur sehr freie Behandlung der Laute, einige Theoretiker (Lanfranco, Bermudo) auch die Identität der Tasten des Klaviers für ♯- und ♭-Töne behaupteten, wenigstens so weit es die Praxis anging. Stellen, wie der Eintritt der Botin in Monteverdis *Orfeo* (Eitners Ausgabe in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung Band 10, S. 162), oder einige in der Ariannen-Klage, zu deren har-

der dramatischen Reformatoren beeinflußt ist, und der seine Sympathien für die neue Richtung im allgemeinen, und für die neue Art des »*Conserto*«, die auch in die Kirche eingedrungen ist, offen kund gibt[1]). Neben dem Traktat Agazzaris geben uns aber die Vorworte mancher Orgelstimmen aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts Andeutungen über die Ausführung des Basso continuo und über die verschiedenen Meinungen, die über seinen praktischen Wert herrschten. Die Urteile stimmen in manchen Punkten überein, in anderen fallen sie sehr verschieden aus.

So z. B. sprechen sie fast alle von dem Basso continuo als einer neuen Errungenschaft. In Betracht dieser Tatsache muß man also sehr vorsichtig sein mit der Annahme einer Generalbaß-Praxis im früheren 16. Jahrhundert, etwa für die Intermedienmusiken, oder für die Instrumentalbegleitungen in der Kirche. Ein Komponist, Tiburtio Massainq, der 1609 eine Sammlung ein-, zwei- und dreistimmiger Kirchenwerke mit Basso continuo herausgab, sagt allerdings, daß diese Art Musik innerhalb einer Periode von etwas weniger als 40 Jahren in Gebrauch gekommen sei[3]).

Die merkwürdige Spärlichkeit oder das gänzliche Fehlen der Bezifferung in den frühen Generalbässen wird aus zwei Gründen erklärt. Einerseits bietet diese Bezifferung in der ersten Zeit eine besondere drucktechnische Schwierigkeit. Diejenigen Komponisten, die sie doch für nützlich halten, raten dem Organisten, die Ziffern nachträglich mit der Feder einzutragen. Andererseits sprechen sich die meisten Komponisten direkt gegen die Bezifferung aus. Sie sei, besonders für den unerfahrenen Spieler, geradezu eine Verwirrung. Und der erfahrene Spieler bedürfe ihrer nicht. Fast einstimmig raten die Komponisten den Organisten, sich auf ihr Gehör und auf ihre Kenntnisse der Kompositionsregeln zu verlassen. Und hierin haben wir wohl auch die Erklärung für die ganze Orgelbegleitung des 16. Jahrhunderts, soweit sie nicht in Partitur oder

---

monischen Ausstattung Monteverdi selbst den Schlüssel gegeben hat in seiner Bearbeitung desselben Stückes für Chor (im 6. Buch seiner fünfstimmigen Madrigale), konnten daher auch zu Monteverdis Zeiten auf dem Klavier mit den entlegensten Akkorden begleitet werden. Es wäre auch kaum zu erwarten gewesen, daß Monteverdi, der trotz heftiger Angriffe, wie derjenigen Artusis, seine Anschauungen unentwegt weiter vertritt, den Streitigkeiten über cis und des, fis und ges auf dem Klavier viel Beachtung geschenkt hätte.

1) Vgl. den Schluß seines Traktats und das Vorwort zum Orgelpart seiner *Sacrae Laudes* von 1608 (Anhang II, Nr. 7). Ein Pastoraldrama Eumelio, aufgeführt in Rom 1606, ist von ihm bekannt. Vgl. Vogel, Weltliche Vokalmusik I, S. 5.

2) Eine Zusammenstellung einer Reihe solcher Vorworte, sowohl zu Partituren als zu Generalbässen, und für weltliche wie für kirchliche Werke in chronologischer Ordnung siehe Anhang II.

3) Siehe Anhang II, Nr. 5.

in Tabulatur notiert war, zu suchen. Es wird sich in den meisten Fällen um eine Begleitung nach dem Gehör gehandelt haben.

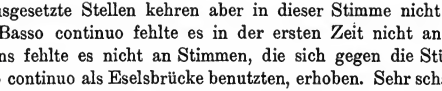
Eine andere Frage, über die die Meinungen auseinandergehen, ist die von den Verzierungen. Von den Streichern und Bläsern, die über den Basso continuo spielten, besonders in den höheren Lagen, auch von der Laute, insofern sie als Ornamentinstrument gebraucht wurde, scheint man, soweit man nach Agazzaris Traktat urteilen kann, erwartet zu haben, daß sie sich in Trillern, Passagen und allerlei anderen Verzierungen ergehen. Für die Orgel aber und für die Fundamentinstrumente überhaupt scheint die Meinung doch mehr auf der Seite des schlichten, unverzierten Mitspielens der Akkorde zu stehen. Das stimmt überein mit der Ansicht des 16. Jahrhunderts, wie sie Vicentino ausspricht (S. 155). Es wird besonders betont für die Begleitung des Sologesangs. Einige Komponisten erlauben zwar die Verzierung auf der Orgel, aber nur, wenn sie sehr vorsichtig angebracht wird, damit sie den Sänger nicht in Verlegenheit bringe, und auch die Schönheit des Gesanges nicht verdunkele[1]). Cima hält es für gut, daß man manchmal die Gesangsverzierung mitspielt, obwohl er im allgemeinen an der Regel des unverzierten Begleitens festhält[2]).

Wo in dem Orgelpart neben dem Baß auch die höchste Singstimme mitgedruckt wird, ist sie nicht, wie man beim ersten Blick annehmen könnte, dazu bestimmt, daß der Organist sie durchgehends mitspiele. Giaccobi z. B. weist speziell darauf hin, daß die Oberstimme, die er über den Baß gesetzt habe, nur dazu da sei, um dem Organisten einen festeren Anhaltspunkt für die Gestaltung seiner Begleitung zu geben, nicht daß dieser sie immer mitspiele. Und Agazzari behauptet ganz allgemein, daß man die Lage des Soprans möglichst vermeiden und hier vor allem keine Verzierungen anbringen solle.

Eine so strenge vierstimmige Begleitung, wie die in Malvezzis Intermedien von 1589 und in Luzzaschis Solo-Madrigalen von 1601, ist mir anderswo nicht begegnet. Agazzaris Beispiel ist zwar fast durchgehends vierstimmig mit gelegentlichen Oktavverdoppelungen des Basses. Vor einer wenig verdeckten Oktav- und Quintparallele bei der Kadenz scheut er sich nicht. Er läßt aber eine Klangverstärkung oder Abschwächung durch Vermehren oder Vermindern der Stimmenzahl sowohl wie durch Ziehen oder Abstoßen von Registern zu[3]). Andere Komponisten raten aber von dem Registerziehen ab und wollen die Stärke der Begleitung nur durch die Stimmenzahl regulieren[4]).

1) Viadana. Giaccobi Anhang II, 8, Bonini Anhang II, 15.
2) Anhang II, 9.
3) Anhang I, S. 218. »*Essendo dunque*« uew.
4) Viadana. Puliaschi, Anhang II, 16. Porta, Anhang II, 18.

Es kommt manchmal vor, daß man dem Organisten dadurch eine Andeutung über die Stärke der Begleitung gab, daß man die Zahl der Singstimmen bei verschiedenen Stellen im Basso continuo angab, wie *Solo, à 4, à 8*[1]). Auch wurde ihm manchmal dadurch ausgeholfen, daß man bei harmonisch schwierigen oder zweifelhaften Stellen Doppelgriffe im Basso continuo notierte[2]). Die Orgelstimme zu Leone Leonis »*I Libro de Motetti à 8*« (Ven. Raverii 1608) fängt mit folgenden Takten an.



Solche ausgesetzte Stellen kehren aber in dieser Stimme nicht wieder.

Dem Basso continuo fehlte es in der ersten Zeit nicht an Gegnern. Wenigstens fehlte es nicht an Stimmen, die sich gegen die Stümper, die den Basso continuo als Eselsbrücke benutzten, erhoben. Sehr scharf werden die Dissonanzen und Kakophonien, die durch das ungeschickte oder unvorbereitete Generalbaßspiel entstanden, getadelt. Ribrochus nennt in seiner Vorrede von 1598[3]) das in späteren Jahren so oft empfohlene Verlassen auf das Gehör geradezu eine Faulheit der Organisten, die die Mühe des Spartierens scheuten. Denn noch lange wurde dem Generalbaßspiel der richtige Gebrauch der vollen Partitur gegenübergestellt[4]). Einige Komponisten, die ihren Werken einen Continuo mitgeben, raten trotzdem dem Organisten, besonders dem unerfahrenen, die Werke in Partitur oder in Tabulatur zu setzen[5]). Bei Instrumentalkanzonen wird darauf hingewiesen, daß sie für das Solospiel auf Tasteninstrumenten spartiert und intavoliert werden müssen[6]). Zwischen der Partitur und der Tabulatur bestand auch ein gewisser Gegensatz. Das Partiturspiel wurde als das künstlerisch höherstehende betrachtet, obwohl es einerseits von dem Basso continuo, andererseits von der Tabulatur in den Hintergrund gedrängt wurde. Noch Frescobaldi in seiner Capriccio-Sammlung vom Jahre 1624 bricht eine Lanze für das Partiturspiel. Er läßt diese Capricci im Gegensatz zu seinen früheren Veröffentlichungen in voller Partitur und nicht in italienischer Orgelta-

1) Viadana, Concerti 1602; Gastoldi, Salmi 1607; Banchieri, Eccl. Sinf. 1607. Auch in den späteren Werken von Agazzari 1617 und 1625.

2) Lodovico Balbi, Messe etc. à 8. Ven. (Gardano) 1605. Tarquinio Merula, Canzoni à 4 per sonare. Ven. (Magni) 1615. Doppelter Bezifferung begegnet man bei Francesco Usper, Compositioni armoniche à 1—8. Ven. (Magni) 1619, S. 16.

3) Vgl. S. 199, Anmerkung 1.

4) Vgl. die Vorreden Anhang II.

5) Piccioni, Anhang II, 10. Merula, Anhang II, 14.

6) Banchieri, Eccl. Sinf., Anhang II, 6.

bulatur erscheinen und erwähnt in der Vorrede, daß sie dem Spieler einige Schwierigkeiten bieten, unter anderem darum, weil das Partiturspiel von vielen vernachlässigt worden sei[1]).

Zuweilen wird auch das Generalbaßspiel in größeren theoretischen Werken aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts erwähnt, und zwar nicht mit freundlicher Gesinnung. Diruta z. B. gibt in dem zweiten Teil seines *Transilvano* (1609 *Lib. 4* S. 16) seinem Schüler den Rat, möglichst viele Ricercaren, Messen, Canzonen, Motetten und Madrigale gründlich zu studieren, um zur höchsten Vollkommenheit im Orgelspiel zu gelangen. Jede Gattung besitze ihren speziellen Vorzug für die musikalische Ausbildung. Der Schüler möge es nicht machen wie viele, die sich damit begnügen, einen mangelhaften vierstimmigen Satz ohne irgendwelche Grundlage zu spielen, und über den Generalbaß zu spielen. Dadurch setzten sie den tüchtigen Spieler herab und machten die guten Regeln zuschanden, indem sie glauben, daß sie mit geringem Studium ein großes Wissen erlangen könnten. Über das ordentliche Generalbaßspiel vermöge er keine bestimmten Regeln zu geben, weil man aus dem Generalbaß allein die Konsonanzen der anderen Stimmen nicht ersehen kann. Die Bezifferung solle da aushelfen, aber aus den Ziffern könne man nicht ersehen, in welcher Stimme die angezeigte Konsonanz oder Dissonanz liege. Die Bassisten behaupteten, man müsse sich darin üben, und sehr aufmerksam zuhören. Diruta erwidert, man könne schon die verschiedenen Stimmen heraushören, wenn die Sänger in der Nähe des Organisten stehen. Wenn sie aber weiter entfernt wären, sei es unmöglich, daß der Organist fehlerlos spiele. Er rät dem Schüler, die Stücke zu spartieren und alle Stimmen zu spielen.

Am schärfsten und am treffendsten werden die Gegensätze, die mit der neuen Musikübung entstanden sind, von einem Autor charakterisiert, den wir als einen der ersten Komponisten, die mit gedruckten Orgelbässen hervortraten, kennen lernten. Es ist Adriano Banchieri[2]), der über den Basso continuo sagt:

»weil es leicht ist ihn auszuführen, gelingt das konzertierende Spiel heutzutage vielen Organisten vortrefflich; aber in großer Eitelkeit über ihre Sicherheit im Zusammenspielen befangen, achten sie wenig darauf, sich in der Fantasia und im Partiturspiel anzustrengen, während gerade auf diesem Gebiet manch tapferer Mann sich unsterblich gemacht hat. So daß wir ohne weiteres in kurzer Zeit zwei Klassen von Spieler haben werden:

1) *Il primo libro de Capricci fatti sopra diversi soggetti et Arie in Partitura. Roma (Soldi) 1624. »A gli studiosi dell' Opera.... perche il sonare queste opere potrebbe riuscire ad alcuni di molto fatica, vedendole di diversi tempi, & variationi, come anco pare, che da molti dismessa la pratica di detto studio della partitura« etc.*

2) *Conclusioni del suono del Organo.* Bologna 1609. Excerpte im Katalog Bologna I, S. 53.

einerseits Organisten, das heißt solche, die das gute Partiturspiel und die Fantasia üben, und andererseits Bassisten, die von lauter Faulheit überwunden, sich damit begnügen, einfach den Baß[1]) zu spielen. . . . Ich behaupte nicht etwa, daß das Generalbaßspiel nicht nützlich und nicht leicht wäre, aber ich sage wohl, daß jeder Organist den Generalbaß nach guten Regeln zu spielen suchen soll«.

Wir sehen also, daß die Einführung des Generalbasses nicht ganz ohne Widerstand gelang. Selbst unter seinen Befürwortern zeigen sich schon in der allerfrühesten Zeit die Meinungsunterschiede über kleinere Details der Ausführung, die sich durch seine ganze Geschichte verfolgen lassen, und die jetzt noch den Stoff für Streitfragen unter den heutigen Musikhistorikern liefern. Erst allmählich erkannte man seine wirklichen Vorzüge, und dann fing man an, sich mit ernstem Eifer an die Lösung der Aufgabe zu machen, die er dem wirklich künstlerisch gesinnten Spieler stellte. Seine höhere Entwicklung wurde wohl nicht am wenigsten gefördert durch den Gebrauch des Continuo bei den Monodisten, sowohl in der Oper, wie bei den Nachahmern von Caccinis »*Nuove Musiche*« und Viadanas »*Concerti Ecclesiastici*« auf kirchlichem wie auf weltlichem Gebiet, und als Begleitung zu Soloinstrumenten wie auch für Solostimmen.

Bald finden wir auch besonders gedruckte Orgelstimmen oder Continui in anderen Ländern. Es würde zu weit führen, diese im einzelnen zu verfolgen[2]). Bloß für Deutschland mögen hier einige Anknüpfungen folgen, die eine Andeutung von der Verbreitung und dem Gebrauch des Basso continuo geben können. In Deutschland scheint Gregor Aichinger einer der ersten Komponisten gewesen zu sein, der seinen Kompositionen einen gedruckten Generalbaß beigab. Schon 1607 erschienen von ihm »*Cantiones ecclesiasticae 3 & 4 voc. cum basso generali et cantu ad usum organistarum*« Dilingen 1607[3]). Von demselben Komponisten er-

1) Banchieri meint wohl hier nicht, daß die Organisten nur die einfache Baßstimme spielten, sondern er hat den leichteren Generalbaß im Gegensatz zum Partiturspiel im Sinn.

2) Nur die auffallende Angabe von einem Orgelbaß zu Richard Deerings »*Cantiones Sacrae 5 voc.*« Antwerpen 1597 (Phalese) soll hier berührt werden. Es scheint daß diese Angabe auf ein Irrtum beruht. Sie erscheint schon bei Fétis (*Biographie.* Artikel Deering) und auch noch bei Riemann (Geschichte der Musiktheorie, S. 411, Anmerkung 1). Der Katalog der Musikbibliothek der Westminster Abtei in London (Beilage zu den Monatsheften für Musik. 35, Leipzig 1903, S. 9) führt das Werk mit dem Datum 1607 an. Eitner verzeichnet im Quellenlexikon dasselbe Exemplar mit dem Datum 1617. Jedenfalls hat sich eine Ausgabe von 1597 nicht nachweisen lassen.

3) Das Werk ist mir bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Der Orgelpart hat wahrscheinlich zwei Systeme, mit Baß und Oberstimme. Vgl. Eitner, Quellen-Lexikon. Auch Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 421.

schienen weitere Werke mit Basso continuo in Dilingen im Jahre 1609 (vgl. Eitner, Quellen-Lexikon). In dieser Zeit erscheinen auch deutsche Ausgaben von einigen Viadana'schen Werken mit Basso continuo in Frankfurt a. M.[1]).

Nach Aichinger wäre Johann Stadlmayr zu nennen, von dem 1610 in Augsburg »*Missae 8 vocum cum Duplici Basso ad Organum*« erschienen. Der Orgelpart hat zwei Baßsysteme mit regelmäßigen Brevistakten, aber ohne Bezifferung. Stadlmayr liefert uns auch einige Jahre später eins der frühesten Beispiele von einer gedruckten modernen Partitur auf deutschem Boden. 1614 erscheint von ihm in Innsbruck eine Magnificat-Sammlung mit einem Orgelpart[2]). Es sind meistenteils achtstimmige Stücke, zu denen der Orgelpart die zwei Bässe enthält. Im zweiten Magnificat wird das »*Fecit potentiam*« vom ersten Chor vierstimmig gesungen, und zu diesem Teil bringt der Orgelpart die volle Partitur. Das letzte Magnificat zu 12 Stimmen hat im Orgelpart die drei Bässe.

Das Berliner Exemplar dieser Orgelstimme wird dadurch interessant, daß es handschriftliche Eintragungen enthält, die eine Andeutung von der Art des Gebrauchs geben. Sie wurde von irgend einem deutschen Organisten benutzt, der entweder die gewöhnliche Notation, wie sie in Italien gebräuchlich war, nicht spielen konnte, oder, wenn er sie auch spielen konnte, doch der deutschen Orgeltabulatur den Vorzug gab; denn für alle Stücke ist unter den gedruckten Noten derselbe Baß in deutscher Buchstabentabulatur nachgetragen. Für das »*Fecit potentiam*«, welches Stadlmayr in Partitur druckt, schreibt der Organist nur den Baß in Tabulatur und beziffert ihn. Wo der gedruckte Baß eine Transposition vorschreibt, führt sie der Organist in seiner Tabulatur auch wirklich aus. Wie großen Wert die italienischen Orgellehrer auf die Transpositionsübung legten, haben wir schon gesehen (S. 127 ff.). Dem zuweilen sehr großen Unterschied zwischen der Stimmung der Orgeln und der Lage, in welcher der Chor die Stücke gewöhnlich sang, wird von den italienischen Komponisten Rechnung getragen, und die Orgelstimmen enthalten öfters genaue Angaben über das Intervall der Transposition. Meistenteils stehen, selbst wo solche Vorschriften gemacht werden, die Noten im Orgelbaß genau so, wie in den Vokalstimmen, und die Transposition mußte vom Organisten ausgeführt werden. Nur selten werden die Noten im Orgelbaß wirklich in der Transposition notiert. In Deutschland waren die

1) *Centum concertuum ecclesiasticorum . . . Lib. 1, 2, 3, Francof.* (Nic. Stein) 1609—1610. *Psalmi a 4 voci pari col B. per l'org. Francof.* (Stein) 1610.

2) *Super magnae matris divino carmine Magnificat Symphoniae Variae secundum varios modos musicos aliae octonis, una duodenis vocibus cum duplici Basso organicorum usui accommodato. Oeniponti* (Agricola) 1614.

Organisten wohl nicht so gewandt. Bei der Besprechung der Breslauer Orgeltabulaturen (S. 191) wurde schon darauf hingewiesen, daß diese öfters Transpositionen neben den Originalsätzen enthalten, in einem Fall sogar zwei verschiedene Transpositionen desselben Stückes.

Nach Stadlmayrs Messen und den deutschen Ausgaben von Viadanas Werken von 1610 erhalten wir eine groß angelegte Sammlung, die mit dem Jahr 1611 einsetzt und der von Anfang an ein *Bassus generalis* beigegeben ist. Es ist das *Promptuarium Musicum* von Abraham Schadaeus ediert und mit einer »*Basis generalis ... ad Organa musicaque Instrumenta accomodata*« versehen von Caspar Vincentius, Organist in Speier, später in Worms[1]). Vincentius' Baß ist reichlich beziffert, aber meistenteils ohne Taktstriche. Für Stücke von 5 bis 7 Stimmen ist er einfach, für die achtstimmigen Stücke ist er doppelt und hier wird öfters in weiten Abständen der Taktstrich angewendet, speziell bei den Stellen an welchen der Wechsel zwischen den Chören stattfindet. Im Vorwort zum Generalbaß des zweiten Teiles (1612) gibt Vincentius einige theoretische Anweisungen, die auf Viadanas Regeln beruhen. Auf Viadana beruft sich auch Vincentius und stellt ihn kurzweg als den Erfinder dieser Art »Partitur« hin. In dem letzten Teil (1617) schreibt Vincentius ein kurzes Vorwort an die »*Organicis Zoilis*«, denn der Generalbaß hatte auch in Deutschland seine Gegner, die ihm mit ziemlich denselben Argumenten entgegentraten als die Italiener. Vincentius rät den weniger erfahrenen Organisten, die Stücke in italienische, deutsche oder französische(!) Tabulatur zu übertragen.

Neben diesen Bassi continui erscheint auch bald ein neuer Versuch mit einer Orgelstimme in voller moderner Partitur, wie wir sie früher in Italien fanden, und die auch um diese Zeit als italienische Neuheit in Deutschland angesehen wird. Es ist der Nürnberger Organist Johann Staden, der zu einer Nachahmung der neumodischen italienischen *Concerti Ecclesiastici* auch für den Organisten eine solche italienische Partitur drucken läßt. Er bringt Stücke für 1 bis 5 Singstimmen, die den Anhang zu seinen »*Harmoniae Sacrae*« (à 4—8 Nürnberg 1616) bilden. Der Orgelpart gilt nur für diesen Anhang und enthält immer alle Singstimmen über dem Baß in Partitur. Staden weist aber in einer kurzen Notiz darauf hin, daß die Partitur nicht immer notengetreu

1) *Promptuarii Musici Sacras Harmonias sive Motetas V, VI, VII & VIII vocum e diversis .... autoribus collectas, Pars Prima — Collectore Abrahamo Schadaeo, Senfftenbergensi Scholae Spirensium Rectore. Cui Basin vulgo generalem dictam & ad Organa musicaque Instrumenta accommodatam addidit Caspar Vincentius ejusdem civitatis Musicus Organicus. Argentinae* (Ledertz) 1611. Der zweite Teil ebenda 1612. Der dritte Teil 1613 mit Vorwort von Vincentius. Der vierte Teil 1617 zu Worms von Vincentius allein herausgegeben.

gespielt werden müsse. Ihr Zweck sei, dem Organisten klar zu machen, welche Stimmgattungen das Werk ausführen, damit er seine begleitenden Akkorde ordentlich anpassen könne[1]).

Hiermit haben wir ungefähr die Zeit der theoretischen Erörterung des Generalbasses von Michael Praetorius (*Syntagma III* 1619) erreicht, und man kann wohl annehmen, daß sich bis dahin der Generalbaß fast überall eingebürgert hatte[2]). Aber wenn wir auch von dem Gebrauch des Generalbasses in Deutschland als einer Errungenschaft des 17. Jahrhunderts sprechen, so möchte ich doch hinweisen auf das, was von den Breslauer Tabulaturen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesagt worden ist.

1) *Basso generali subjunctae voces Cantoris sunt, ut Organothetas eas, quamquam non prorsus semper ad eandem varietatem exprimat; & ut liqueat, utrum Cantor illas ut Discantum an verò ut Tenorem cantillet, & ut a Basso concentum harmonicum in eas deducat & accommodet.*

2) Zu erwähnen wäre vielleicht noch Demantius, der 1619 zu seinen *Triades Sioniae* einen Orgelpart mit höchster und tiefster Stimme (*Bassus et Cantus generalis*) drucken läßt, und in einer längeren Vorrede (lateinisch und deutsch) sich mit den Freunden und Gegnern des Generalbasses auseinandersetzt, wobei er seinen deutschen Kollegen auf der Orgelbank (»*qui raro artem componendi callent*«) kein schmeichelhaftes Zeugnis ausstellt.

Anhang I.

AGOSTINO AGAZZARI.

Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto.

Nach der Ausgabe 1609 im Bassus ad Organum zu »Sacrae Cantiones quae Binis, Ternis, Quaternisque vocibus concinendae. Liber II, Opus V Motectorum«. Venetiis apud Ricciardum Amadinum 1609:

Per osservar l'ordine, e la brevità, che si richiede in tutte le cose da trattarsi havendo voi al presente à favellare di Stromenti Musicali ne bisogna primeramente far di loro divisione secondo il nostro soggetto, e proposta materia. Per tanto divideremo essi stromenti in duoi ordini: cioè in alcuni, come fondamento, & in altri come ornamenti. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono, Organo, Gravicembalo, &c. e similmente in occasion di pochi, e sole voci Leuto, Tiorba, Arpa &c. Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contrapontegiando, rendono piu aggradevole, e sonora l'armonia; cioè Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetta, Chittarina, Violino, Pandora, & altri simili.

Di piu gli stromenti, altri sono di corde, altri di fiato. Di questi secondi (eccettuando l'Organo) non diremo cosa alcuna, per non esser in uso ne' buoni, e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alterazione, cagionato loro dal fiato umano, se ben in conserti strepitosi, e grandi si meschiano: e tal volta il trombone in picciol conserto, s'adopera per contrabasso, quando sono organetti all' ottava alta: ma che sia ben suonato, e dolce: e questo si dice in universale, perche nel particolare posson esser tali stromenti suonati con tal' eccellenza da maestrevol mano, che sia per acconciare il conserto & abbellirlo.

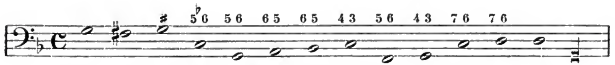
Medesimamente li stromenti di corde, alcuni contengono in loro perfetta armonia di parti, quale è l'Organo, Gravicembalo, Leuto, Arpadoppia, &c. alcuni l'hanno imperfetta, quale è Cetera ordinaria, Lirone, Chittarina: & altri poca, ò niente, come Viola, Violino, Pandora &c. Noi per tanto trattaremo primamente di quei del primo ordine, che sono fondamento, & hanno perfetta armonia, e nel secondo loco diremo di quei che servono per ornamento.

Fatto dunque tal divisione, e distesi i sopra principii, veniamo all' insegnamento di suonar sopra il Basso. Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli conviene posseder tre cose: prima saper contraponto ò per lo meno cantar sicuro, ed intender le proportioni, e tempi, e legger per tutte le chiavi, saper risolver le cattive con le buone, conoscer le Terze, e Sesti maggiori, e minori, & altre simigliante cose. Seconda deve saper suonar bene il suo

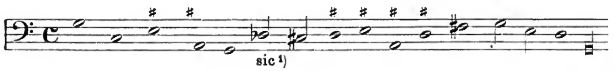
stromento, intendendo l'intavolatura, ò spartitura, & havere molta prattica nella tastatura, ò manico del medesimo, per non stare à mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardare le parti poste li davanti. Terza deve havere buon orecchio, per sentire lo movimento, che fanno le parti infra di loro; del che non ne ragiono, per non poter io col mio discorso faglielo buono, hauendolo cattivo dalla natura.

Ma per venire à l'atti, conchiudo che non si può dar determinata regola di suonare l'opere, dove non sono segni alcuni, conciosia che bisogna obedire la mente del componitore, quali è libera, e puo, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di essa mettere Quinto ò Sesta, e per il contrario: e quella maggiore, ò minore, secondo gli par piu à proposito, overo che sia necessitato a questo dalle parole. E se bene qualche scrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di procedere da una consonanza all' altra, quasi che altrimenti non si possi fare, ne stia bene; mi perdonera questo tale perche mostra di non haver inteso, che le consonanze, e tutta l'armonia, sono soggotte, e sottoposte alle parole, e non per il contrario: e questo lo diffenderemo con tutti le ragioni all' occasione. E ben vero, che semplicamente, e per lo piu potrebbesi dare certa regola da caminare, ma dove sono parole, bisogna vestirle di quella armonia convenevole, che faccia, ò dimostri quello affetto.

Non potendosi dare regola ferma, bisogna necessariamente à chi suona, vallersi dell' orecchio, e secondar l'opera, e suoi movimenti; ma volendo trovar modo facile di fuggire questi intoppi, e suonar l'opera giusta, usarete questo: cioè, sopra le note del Basso segnarete co i numeri, quelle consonanze, ò dissonanze, che vi sono applicate dal componitore, come se nella prima parte della note vi è Quinta over Sesta ò per il contrario, Quarta, e poi Terza come per essempio,



Dovete in oltre sapere, che tutte le consonanze, ò sono naturali di quel tuono, ó sono accidentali: quando sono naturali non si fa segno alcuno: come per be quadro la terza sopra Gsolreut, che è befabemi, viene terza maggiore naturalmente: ma volendo far minore, bisogna sopra la nota del Gsolreut farci il Bemolle: & allora è minore accidentalmente. E cosi all' incontra, se si canta per Bemolle, volendola far maggiore, convien segnarci il Diesis sopra; e cosi dico delle Seste, avertendo, che il segno, che è sotto, ò vicino alla nota, se intende di quella stessa nota; ma quello, che è sopra se intende della consonanza, che egli s'ha à dare, come nel seguente essempio.



Tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali voglion la terza maggiore, e però alcuni non le segnano: ma per maggior sicurezza, conseglio à farvi il segno, massime nelle mezzane.

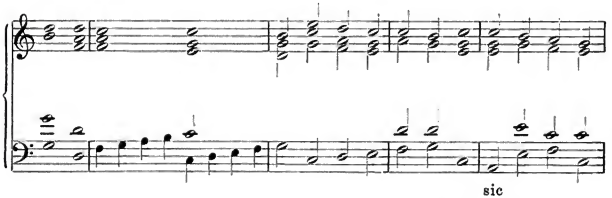
1) Das ♭ soll wohl über d stehen und die Mollterz andeuten.

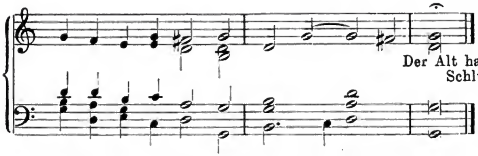
Essendo dunque gli stromenti divisi in due classi: quindi nasce, che hanno diverso ufficio, e diversamente s'adoperano: percioche quando si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, hauendo la mira al corpo delle voci: perche se sono molte, conuien suonar pieno, e raddoppiar registri: ma se sono poche, scemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera piu pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; ma si bene aiutandole con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupano la voci, massime i Soprani, ò falsetti: dove è d'avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto che il soprano canta: ne diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, & offuscar la bontà di detto voce, ò il passaggio, che il buon cantante ci fa sopra; però è buono suonar assai stretto e grave.

Il simile dico del Liuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, &c. quando servono per fondamento, cantandovi una, ò piu voci sopra; perche in tal caso devono tenere l'armonia ferma, sonora, e continuata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità e quantità delle voci, del loco, e dell' opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.

Volendo finalmente insegnar à suonar sopra il Basso (non semplicamente à suonar, perche deve prima sapere) presopponiamo molti principii, e termini: come è l'andar dall' imperfetta alla perfetta, con la piu vicina; si come per lo piu è vero, che l'accadenze vogliono terze maggiori; le risolutioni delle cattive, con le buone piu vicine, come la settima dalla sesta, la quarta dalla terza: quando la parte, che risolve, vien sopra; ma se vien sotto, al contrario; pertanto non ne discorreremo alla lunga; e chi non le sa, l'impari: noi insegnaremo al presente il portar la mano nell' Organo.

In molto maniere camina il Basso, cioè ò continovato, ò per salto, ò con tirata continovata, ò con nere disgionte, se va continovato all' insù, si deve con la mano disopra venir all' ingiù, ò continuatamente, ò con salto: & cosi per il contrario, se la mano di sotto saglie, ò scende, per salto di terza, di quarta, ò di quinto: allora con la mano di sopra dovete proceder continovatamente: perche non è bene salire, ò scendere insieme, che è brutto vedere, e sentire: e non vi è varietà alcuna, anzi sarebbon tutte ottave, e quinte: se il basso va all' insù con tirata, la man sopra sta firma: se per nere disciolte, si deve dare à ogni nota la sua accompagnatura. Ecco l'essempio del tutto.





Havendo fin qui detto a bastanza delli stromenti, come fondamento, tanto però che l'huomo giudizioso potra con questo picciol raggio acquistarsi molto lume: perche il dir troppo genera confusione; diremo hora brevemente qual cosa delli stromenti d'ornamento.

Li stromenti, che si meschiano con le voci variamente, non per altro, credo io, che per ornar, & abbellir, anzi con dire detto conserto si meschiano. & allora convien in altra maniera adoprarli dal primo: percioche, come prima tenevano il tenore e l'armonia ferma, hora devono con varietà di bei contraponti, secondo la qualità dello stromento fiorire e render vaga la melodia. Ma in questo è differento l'uno dall' altro; perche il primo ha [redacted] suonar il basso postoli avanti, come sta; non ricerca, che l'huomo [redacted] gran scienza di contraponto: ma il secondo lo ricerca: poiche deve sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e nuovi, e variati passaggi, e contraponti. Onde chi suona Leuto, essendo stromento nobilissimo fra gl' altri, deve nobilmente suonarlo con molta inventione, e diversità non como fanno alcuni, i quali per haver buona dispostezza di mano, non fanno altro che tirare, e diminuire dal principio al fine, e massime in compagnia d'altri stromenti, che fanno il simile, dove non si sente altro che zuppa, e confusione, cosa dispiacevole, & ingrata, à chi ascolta. Devesi dunque, hora con botte, e ripercosse dolci; hor con passaggio largo, & hora stretto, e raddoppiate, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo, e cavando le medesime fughe in diverse corde, e lochi: in somma con lunghi gruppi e trilli e accenti à suo tempo, intrecciare le voci, che dia vaghezza al conserto, e gusto e diletto all' uditori: guardando con giudizio di non offendirsi l'un l'altro: ma dandosi tempo: massime quando sono stromenti simili, il per mio conseglio deve fuggirsi: se però non vi fusse gran lontanza, overo fussero accordati in diversi tuoni, e diverse grandezze. E quello che diciamo del Leuto, come di stromento principale vogliamo che si intendo de gl'altri nel suo genere, perche lungo sarebbe à raggionar di tutti nel particolare.

Ma per hauer ogni stromento suoi termini propri di quello, però deve, chi suona valersi di quei stessi, e reggersi conforme quelli, per far buon lavoro. Verbi grazia; li stromenti d'arco hanno diversa maniera de gl'altri di penna, ò deta: perció chi suona Lirone, deve tirare l'arcate lunghe, chiare, e sonore, cavando bene le parti di mezo, avvertendo alle terze, e sesti maggiori, e minori: cosa difficil, ed importante di quello stromento. Il Violino richiede bei passaggi, distinti, e lunghi, scherzi, rispostine, e fughette replicate in piu lochi, affettuosi accenti, arcate mute, gruppi, trilli &c. Il violone come parte grave procede gravamente, sostenendo con la suo dolce risonanza l'armonia dell' altre parti, trattenendosi piu che si puo, nelle corde grosse, toccando spesso i contrabassi. La Tiorba poi, con le sue piene, e dolci consonanze accresce molto la melodia, ripercotendo e passeggiando leggiadramente i suo bordoni, particolare eccellenza di quello stromento, con trilli, & accenti muti, fatti con la mano di sotto.

L'Arpa doppia, qual è stromento, che val per tutto, tanto ne soprano, come ne bassi, devesi tutta recercare, con dolci pizzicati, con risposte d'ambi le mani, con trilli, &c. in somma vuol buon contraponto. La Cetera, ò sia ordinaria, ò Ceterone, deve usarsi come l'altri stromenti scherzando, e contraponteggiando sopra la parte: Ma ogni cosa si deve usar con prudenza: perche se li stromenti sono soli in conserto, devono far il tutto, & condur il conserto: se sono in compagnia, bisogna haversi riguardo l'un l'altro, dandosi campo, e non offendendosi: se sono molti, aspettar ogn' uno il suo tempo: e non far come il passeraio, tutti in un tempo, & à chi piu gridare. Et questo poco sia detto solo per dar alquanto di lume, à chi desidera imparare; per che chi fa da per se, non ha bisogno d'insegnamento d'alcuno, e per tali io non scrivo; poiche gli stimo; & honoro: ma se qualche bell' humore, come accade, desidera discorrer piu oltre in simiglianti materie, faró sempre pronto.

Finalmente conviene saper anco trasportare le Cantilene da un tasto ad un altro, quando però vi sono tutte le consonanze naturali, e proprie di quel tono: perche altrimenti non si debbon trasportare, perche fa brutissimo sentire, come io alle volte ho osservato, che trasportando un primo, over secondo tono, che sono di natura soave, per le molte corde di B molle, in qualche tasto, che'l suono fra di B quadro, difficilmente potra, chi suona, esser canto, che non inciampi in qualche contraria voce; e cosi vien à guastarsi il conserto, & offender l'udito de gli ascoltanti con tal crudezza, anzi mai mostra la naturalezza di quel tuono. Trasportar alla quarta, ó quinta, è piu naturale, e commodo di tutti: e tal volta una voce piu giù, ò piu sù; ed in somma convien veder qual piu proprio e conferente à qual tuono: e non como fanno alcuni, che pretendono sonare ogni tuono in ogni corda; perche s'io potessi disputar alla lunga, gli mostrarei la improprietà, ed error loro.

Havendo io sin' hora trattato di suonar sopra il Basso, mi è paruto bene dir qual cosa intorno à esso; poiche sò, che vien biasimato di qual ch'uno, quale ò non intende il suo fine, ò non gli basta l'anima sonarlo. Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo: prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre: seconda per la commodità; terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto.

Della prima dico, che essendosi ultimamente trovato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel meglior modo possibile; il che meglio succede, con una, ò poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valent' huomini, e come al presente s'usa assai in Roma ne' conserti; non è necessaria far spartitura, ó intavolatura: ma basta un Basso con i suoi segni, come habbiamo detto di sopra. Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo non esser in uso piu simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono: ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso: essendo per le fughe interotto, e sopraposto, anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall' altro: il che à gl' huomini intendenti, e giudiciosi dispiace: e poco mancò, che per questa cagione non fosse sbandita la Musica da S. Chiesa, da un Sommo Pontefice, se da Giovan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vitio, ed errore de' componitori, e non della Musica: ed à confermatione di questo fece la Messa intitolata: Missa Papae Marcelli. Onde se bene per regola di contraponta sono buone tali compositioni: nondimeno per regola di vera e buona musica sono vitiose: il che nacque per non intender in

fine, & ufficio, e buoni precetti di essa; volendo questi tali star solo nell' osservanzo della fuga ed imitation, e delle notte, e non dell' affetto, e somiglianza delle parole: anzi molti facevano prima la musica, e poi ci appicavano le parole; e ció basti per hora, non essendo à proposito in questo loco il discorrer alla lunga di tal materia. La seconda cagione è la commodità grande; perche non picciola fatica havera molto capitale per lo occorenze, oltre che chi desidera imparare a sonare, e sciolto dalla intavolatura, cosa à molti difficile e noiosa, anzi molto soggietta à gl'errori, perche l'occhio, e la mente tutta occupata in guardar tante parti massime venendo occasione di consertar all' improviso.

La terza finalmente, che è la quantità dell' opere necessarie al conserto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil commodità di sonare: poiche se tutte l'opere, che si cantano fra l'anno in una sola chiesa di Roma: dove si fa professione di consertare, bisognarebbe all' Organista, che havesse maggior libraria, che qualsi voglia Dottor di legge: onde à molta ragione si è introdotto simil basso, col modo però sopradetto; conchiudendo non esser bisogno ne necessario à chi suona, far sentir le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per sonar l'opera come sta che è diversa cosa dal nostro soggetto. E questo che si è detto basti per lo molto, che si potrebbe dire; volendo io brevemente sodisfar piu alle vostre cortese dimande: come piu volte mi havete fatto instanza, che al mio genio, qual è piu d'imparar da gl' altri, che d'insegnare. Accettatelo dunque come egli è, e scusatemi per la brevità del tempo.

Anhang II.

1. Calestani, Girolamo. Sacrati Fiori musicali a otto voci. .... Con il Basso continuato, & soprano, ove è stato necessario, per maggior commodità de' Sig. Organisti. Parma (Viotti) 1603.

»*Alli Signori Organisti* ....

Havend' io odito in alcune Città d'Italia la frequent' Armonia, che suole usar l'Organo, tanto ne' concerti, & in Salmi del Vespero; quanto in altr' hore Canoniche, & con falsi Bordoni, & simili lodi in vari tempi divise: hà con dolcissimo modo rapito me stesso (e massime nella nostra Città di Lucca, che di cotanta gratissima Melodia odita hor co'l solo Basso, adesso il semplice Sopranino, in un punto i vari strumenti sì di fiato, come di corde, dir posso c'ha pochi pari) c'havendo un anno già fabricato sopra il Theoristo bersaglio un vago Mazzetto d'alquanti Fiori a 4. 5. 8. & 10. voci incommodi per l'Organo, ho fatto resistenza alla tacita censura. Et gradito il gentil modo di ben lodare quel Centro d'infinita grandezza, sommi posto in animo posporre quelli, & seminar questi pochi in quella maniera, che per commodità vostra hò giudicato che debba essere. E se bene considerarete la Partitura, veramente conoscerete, ch'io l'hò ridotta in forma, che ogni professo ne resterà ben servito ....« (Vgl. Katalog Bologna II, 189—190.)

2. Nodari, Gio. Paolo. Mellifluus concentus in Psalmos David. Venetiis (Amadinus) 1605.

»*Avertendo però che senz' Organo non faranno bona riuscita essendo a posta fatti per l'Organo, e però gli ho fatto la presente spartitura quale sonandosi come stà, il Signor sarà laudato, io di voi honorato, e voi di me sodisfatti, state sani.*« (Vgl. Katalog Bologna II, 281.)

3. Rognoni, Domenico. Partito delle Canzoni à 4 & 8 voci. Milano (Tini & Lomazzo) 1605.

»*Alli virtuosi Organisti — Havevo pensato di non dar' alle stampe questo partito, sì perche alcuni non pensassero ch'io lo dassi fuori, acciochè con questa commodità l'opera havesse maggior ricapito; si perche anco gli studiosi di questa professione divengono con questa commodità tepidi, ove nel partire si fanno prattici, & ne cavano molto frutto. Ma alcuni amici m' hanno detto che questa opera ordinariamente sarà suonata, & che vi fà bisogno del Partito; onde per compiacerli l'ho dato fuori, conoscendo che in ogni caso meglie è il Partito, che il Basso continuato.* .....«

4. Nantermi, Orazio. Partito [volle Partitur] del Primo Libro delli Motetti a cinque voci. Milano (Tradate) 1606.

Dedication. ». . . . *che havendo dato alle stampe i presenti Motetti. . . . . venghi a dedicarle la Partitura di essi, la quale si come non serue ad altro, che à scoprir le viscere, & il core d'essi Motetti*« . . . . . (Vgl. Katalog Bologna II, 469.)

5. Massaino, Tiburtio. Partitura per sonar nell' Organo della Musica a una, due, et tre voci. Venetia (Raverii) 1607.

Non fù mai pensier mio dar alla stampa questi canti, da me composti per compiacere à chi in diversi tempi, & lochi me ne ha ricercato; non perche sdegnassi che fossero veduti, & uditi dopò stampate tante altre opere in lingua Latina, & Italiana per il corso di poco meno di 40 anni, atteso che alcuni compositori di bona scola, corrono questo campo; ma perche è fatto tanto commune questo modo di comporre che ogn' uno vi si ha voluto impiegare; de che e nato il dispreggio, che il mondo comincia ad havere di questa maniera de Canti: Oltreche, se ben tal volta hò udito alcun suonatore, che habbia suonato à proposito con questi Bassi continuati, ne hò pero udito infiniti, che con il loro suonare pieno di mende affatto, levano alle compositioni l'aria, & l'essere, che gli ha dato il proprio Padre. Non ostante però questa difficultà hò risoluto di lasciargli uscire alla stampa, non perche giudichi che contenghino in se stessi vaghezza, od Eccellenza, ma per dar gusto à chi tien meco amicitia da cui continuatamente ne son ricercato. Io havea pensato di stampar seco l'Intavolatura per maggior commodità di semplici suonatori, & Monache, ma hò mutato pensiero per non accrescere tanto il Volume, che però hò posti appresso al Basso, una parte che sempre canti; . . . . . Io non hò manco voluto stampargli tutti passeggiati, come la maggior parte sono appresso di chi me gli hà fatti comporre, ma mi son contentato di ponergli alcuni, fatti cosi dal suo nascimento. Non darò altro ricordo alli Signori suonatori, se non che suonino nelle istesse chiavi, dove sono scritti perche se questa operuccia capiterà per sua bona sorte alle mani d'Eccellenti huomini saprano cio che fare, se ai poco pratici, è stato ricordato quanto basto, da altri«.

6. Banchieri, Adriano. Ecclesiastiche Sinfonie à 4. Venetia (Amadino) 1607.

»*L'Autore a chi legge. — Queste Ecclesiastiche Sinfonie, overo Canzoni alla Francese volendole sonare con tutte quatro le parte sopra l'istromento da tasti si possono spartire, & intavolare, che riusciranno comode. Ma volendole concertare con voci, & stromenti, avertasi l'Organista favorirle sonando il Basso seguente senza alcuna alteratione ma con gravità, & sodezza; non tralasciando dire a questo proposito, che fra pochi giorni il Signore Agostino Agazzari, Musico & Organista celebratissimo manderà in luce trattato opera utile per chi concerta, & necessaria a chi desidera imparare a sonare francamente sopra il Basso seguente; opera che ancora opporterà grandissima utilità a quelli Organisti gli quali si servono del mio libro intittolato Organo Suonarino, che l'anno preterito fu stampato in Venetia dall' Amadino, per beneficio de chi sicuro desidera rispondere alternativamente a gli canti fermi di tutto l'anno, sopra un Basso seguente*«.

7. Agazzari, Agostino. Bassus ad Organum & Musica instrumenta.... Sacrarum Laudum .... Lib. II. Venetiis (Amadinus) 1608. Erste Ausgabe 1603. (Vgl. Katalog Bologna II, 333.)

»*Il nuovo stile, ch'io se non m'inganno, ho tenuto in comporre li Motetti, seguendo il maggior affetto, che per me si è potuto, del cantare, ed isprimer vivamente le parole (cosa propria del Concerto) hammi spinto a dichiarar la mio mente intorno al concertare questo mio componimento novello parto di quest' anno. Et primeramente desidero, che chiunque virtuoso si degnerà di cantar' simil' opera, sappi, che questo stile, oltre li cantanti sicuri richiede la misura molto larga, massime nelle esclamationi, & parole affettuose potendo tal volta nel mezzo ristringerla, com' in qualche proportione, ò fuga ribattuta ritornando poi alla primiera, sendo che così si da più affetto al canto & forza alle parole non perdendo la gravità dovuta nella chiesa. Secondo voglio avvertire quel che sono, che per mancanza della stampa non havendo potuto segnare li ♯ & li ♭ cioè le terze maggiori, & minori, & i numeri sopra le note conforme al bisogno loro, vogli porger l'orecchio a i cantanti, & secondar la tessitura, se gia non volesse segnarli con la penna rivedendoli prima ....*«

8. Giaccobi, Girolamo. Prima parte de Salmi concertati a due e piu chori. Ven. (Gardano) 1609.

»*.... con la Partitura poi per l'Organo, appresso il' Basso continuo, con gli accidenti soliti segnati, si è posti anche la Parte piu accuta; non perche l'organista l'habbi a rappresentare continuatamente, mà si bene à fine, che havendola innanzi à gli occhi posso & aiutare & discretamente accompagnare il cantante, massime quando resta solo, acciò gli sia per mezzo di tal discretezza & accentare & con passaggi di suo gusto dar quella perfettione che gli parera esser conveniente à tal concerto*«. (Vgl. Katalog Bologna II, 234.)

9. Cima, Gio. Paolo. Concerti ecclesiastichi a 1—8 voci. Milano (Tini & Lomazzo) 1610.

»*Mi favoranno anco li valenti Organisti quando sonaranno questi miei (solo con Basso, & Soprano) accompagnarli con le parti di mezo con quella maggior diligenza che sia possibile, perche gli accompagnamenti grati fan grato il Canto. Et scuoprendo passi alquanto licentiosi, considerino le parole, overo l'affetto della Musica, che troveranno esser fatta ogni cosa con sano giuditio. Et benche nel Partito in molti luoghi ci siano le gratie, come stanno nelle parti; L'ho fatto acciò si vegga lo stile; oltreche anco è di molto aiuto al Cantore suonargli tal volta l'ornamento. Ma per lo più giudicarei essere bene, toccare solo il fermo, rimettendomi però del tutto al perfettissimo giudicio loro.....*«

10. Piccioni, Gio. Concerti ecclesiastici à 1—8 voci con il suo Basso seguito. Venetia (Vincenti) 1610.

»'.... *La prima [consideratione] sarà, cantando e sonando questa sorte di Musica in Organetti piccioli di tre piedi e mezzo l'uno, come ho veduto usarsi in molte Città d'Italia per esser quelli un' ottava più alti della voce humana, sarà bene che l'Organista suoni un ottava più bassa e massime quando si canta*

un Concerto ad una voce sola; perche quando quella Musica sarà una quinta col Basso seguito, sonando all' alta in detti Organetti si sentirà una quarta scoperta, che fa brutto effetto. La seconda sarà chi à questa sorte di concerti, io non ho voluto porre alcuna sorte di accidenti, come Diesis, B molli, numeri sopra le note, come fanno molti, poiche à quelli Organisti che non sono molto esperti sono più tosti di confusione, & à quelli che sanno, & à valent' huomini, non occorrono tali accidenti, poiche con l'orecchio, e con l'arte li suonano à dovere. Finalmente sarà bene, che quelli Organisti, che non sono pratichi a sonar sopra il Basso seguito, e che non possedono l'Arte della Musica, volendo haver sodisfattione di questa sorte di concerti, li spartino, e l'intavolino.

11. Fergusio, Gio. Batt. Motetti e Dialoghi à 1—9. Venetia (Vincenti) 1612.

»*Nel Basso continuo non si sono segnate tutte le consonanze come alcuni usano, ma solo le più necessarie per non confonder, rimettendo questo al giudicio dell' Organista, qual o per prattica, e scienza dell' Arte, o per prontezza di orecchia e di mano le farà senza che sijno segnate, e a chi non fosse così esperto laudo privatamente riconoscer la natura de i concerti, e maniera osservate nel comporgli.*« (Vgl. Katalog Bologna II, 420.)

12. Burlini, Antonio. Fiori di concerti spirituali à 1—4 voci. Ven. (Vincenti) 1612 gibt einige Regeln über Bezifferung usw. Siehe Fétis. Biographie II, 118.

13. Burlini, Antonio. Lamentationi à 4, Benedictus à 5, due Miserere à due chori. Venetia (Vincenti) 1614.

»*Alli virtuosi cantori chi haverà commodità di concertare queste mie Lamentationi con gli Istrumenti bisogna, che faccia una ò due copie del Basso continuo, che serviranno per due Chitarroni, ò Lauti, che à questo fine gli hò aggionto la parte per un Violino, che reusciranno benissimo*«.

14. Merula, Tarquinio. I Libro delle Canzoni à 4 voci per sonare. Venetia (Magni) 1615.

»*Benche per maggior facilità di li Signori Organisti vi sia posto il Basso continuo alle presente Canzoni laudo nondimeno il partirle.*«

15. Bonini, Don Severo. Affetti spirituali à 2 voci parte in istile di Firenze o recitativo, per modo di Dialogo, e parte in istile misto Ven. (Gardano) 1615.

»*Avvertiscano quelli, che suonano il Basso continuato, di sonarlo senza diminuirvi sopra, come ancora di non lo gruppeggiare, perche altrimenti facendo, verrebbono a confondere, è coprir l'affetto e la graxia del Cantore, la quale consiste in uno iscemare, & in uno accrescer di voce talora accompagnato dal trillo, e dal gruppo e da qualche diminuzione di note*«. (Vgl. Katalog Bologna II, 384.)

16.- Puliaschi, Gio. Dom. Musiche varie a una voce con il suo Basso continuo per sonare. Roma (Zannetti) 1618. — Gibt eine längere Erklärung seiner eigenen Art, diese Werke vorzutragen.

». . . . *soglio accompagnar la mia voce con diversa maniera di consonanze quando più piene, e quando più vote secondo il passo; & in particolare quando la parte ch' io canto discende sotto il Basso da sonare mi servo di poche consonanze, e quelle che più accompagnano quel passo: nè sempre mi servo delle consonanze; poiche come ogn' uno potrà da se stesso vedere nell' opera, in alcuni passi stimo assai il far gustar à chi sente le dissonanze portate con la voce in modo che non offendino aspramente l'orecchio, adoprando uno somiglianza d'andar sincopato, che le da gratia, che faccino effetto, come ogn' uno che m'ha più volte udito, sa benissimo;* . . . . .« (Vgl. Katalog Bologna III, 155.)

17. Zoilo, Cesare. Madrigali à 5. Ven. (Magni) 1620.

»*L'Autore compose queste Madrigali, con intentione che dovessero esser cantati, con cinque sole voci, & senza alcuna accompagnatura di qualsivoglia Instrumento & cosi desidera & prega che si cantino. Ha voluto con tutto cio aggiungervi il Basso continuo per confermarsi con l'uso de tempi, se ben in alcuni luogi quando cantano due sole parti, volontieri l'haverebbe fatti apparir a modo d'intavolatura ma la stampa che in cio ha molta difficultà non lo permette.*

18. Porta, Ercole. Sacro convito musicale à 1—6 voci. Ven. (Vincenti) 1620.

»*. . . . . servendosi il saggio Organista dell' orecchio, per non haver in molti luoghi (massime nella Messa) segnato intieramente le consonanze, & dissonanze & cio per non offuscare i poco pratici sonando anco con poco numero di consonanze, nel ristretto d'una, & due voci, riserbandosi porre in opera, e mani, e piedi, ne i ripieni senza però aggiunta di registri; ben che di ciò non occorra avisare i prudenti di tal arte*«. (Vgl. Katalog Bologna II, 482.)

19. Brunetti, Gio. Salmi intieri concertati à 5 e 6. Ven. (Vinc.) 1625.

»*. . . . Non ho voluto mettervi abachi per gli accompagnamenti prosuponendo che l'Organista hauendo risguardo alle note antecedente e sussequente, con dare anco orecchia alle parti che cantano; possi facilmente venire in cognitione dalle loro relationi gli accompagnamenti che se li devono*«. (Vgl. Katalog Bologna II, 187.)

NOTENBEILAGEN

Digitized by Google

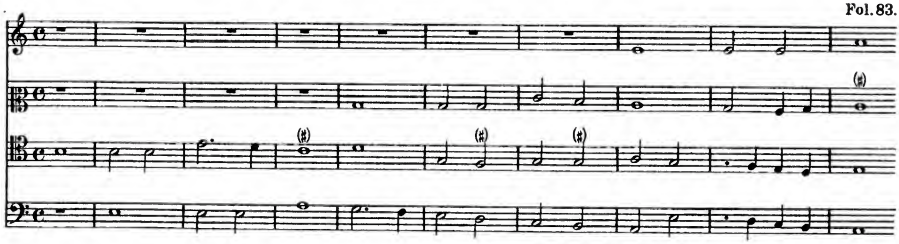
Juan Bermudo.

Declaracion de instrumentos musicales.

1555.

Vgl. S. 20.

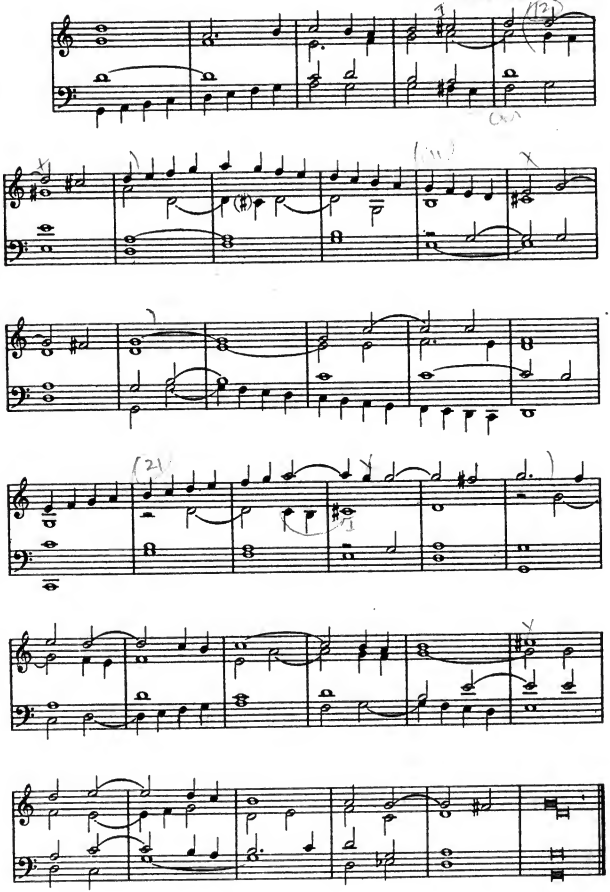
Fol. 83.



Beispiel für Tonleitern.

Vgl. S. 14.

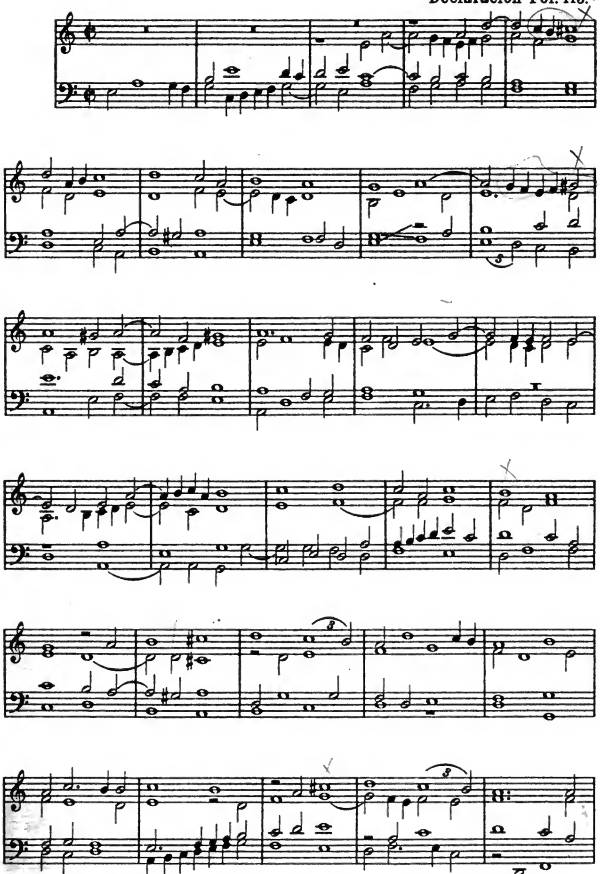
Bermudo.
Declaracion Fol. 61v.



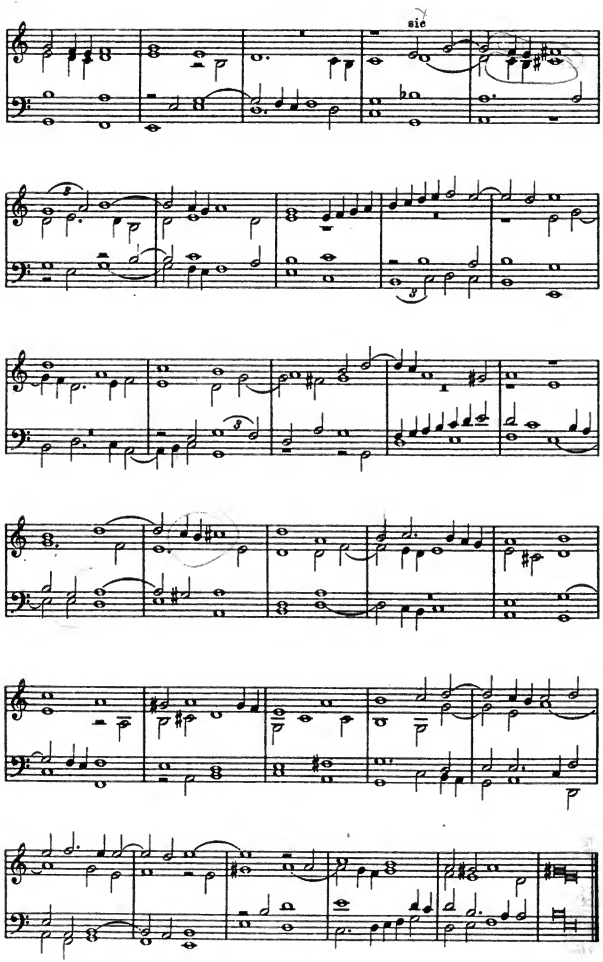
Vgl. S. 25.

Der vierte Modus.

Bermudo.
Declaracion Fol. 115.[1]

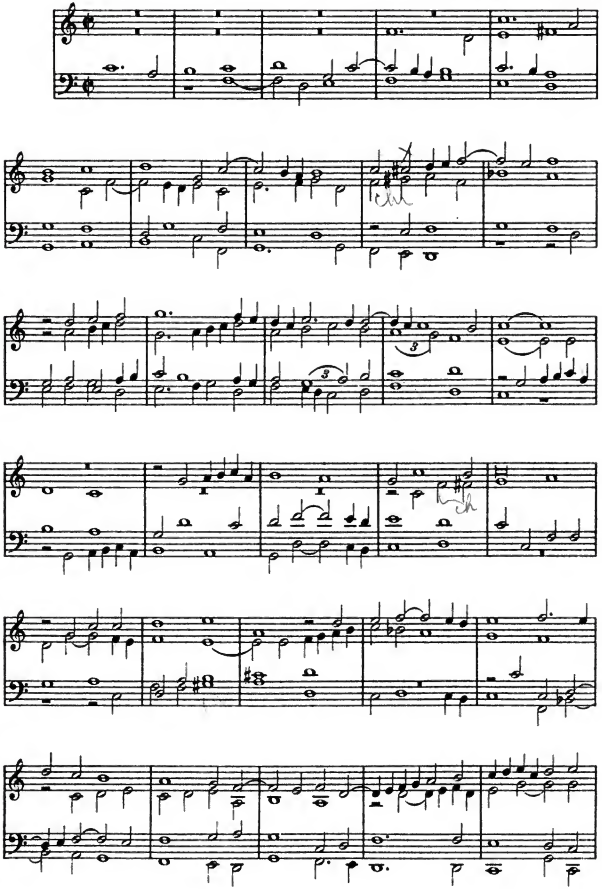


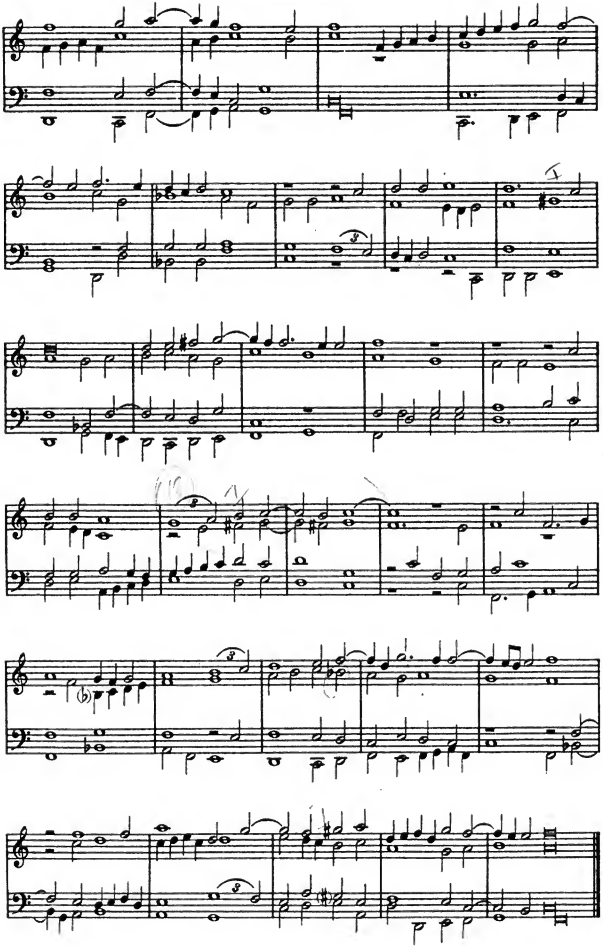
1) Nach Bermudos Angaben sind in diesem und in den folgenden Stücken keine Accidentien zu ergänzen. Das scheint aber fraglich. Vgl. das Tabulaturfragment.


sic

Der wahre sechste Modus.

Bermudo.
Declaracion Fol. 116.

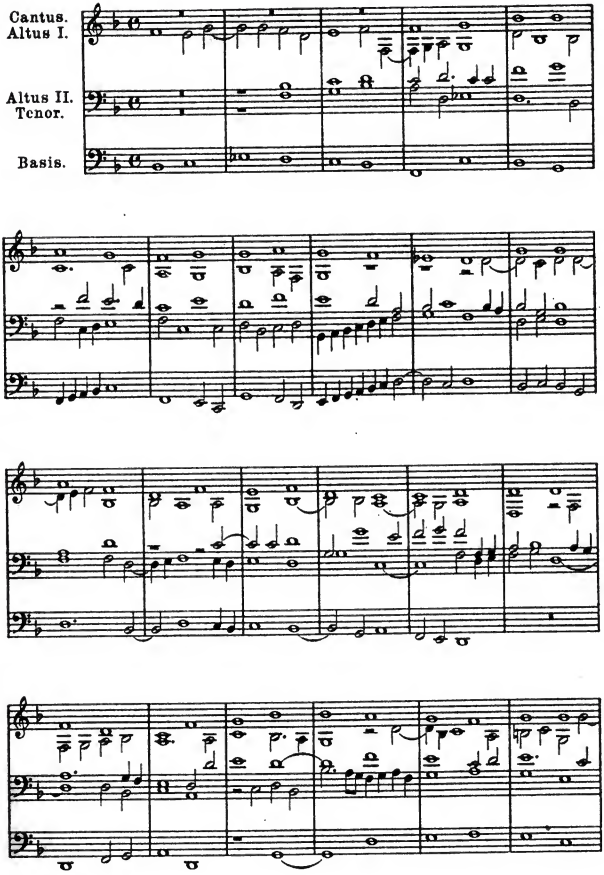


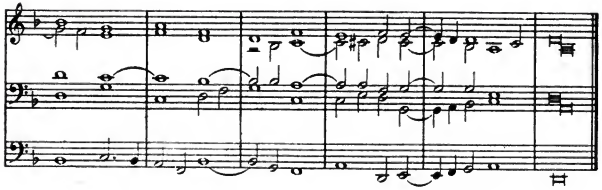


Vgl. S. 25 u. 86.

Vexilla regis prodeunt.

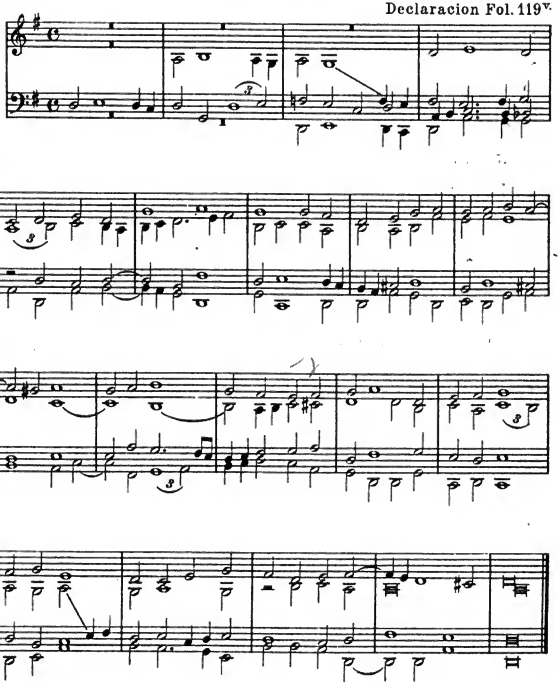
Bermudo.
Declaracion Fol. 119.





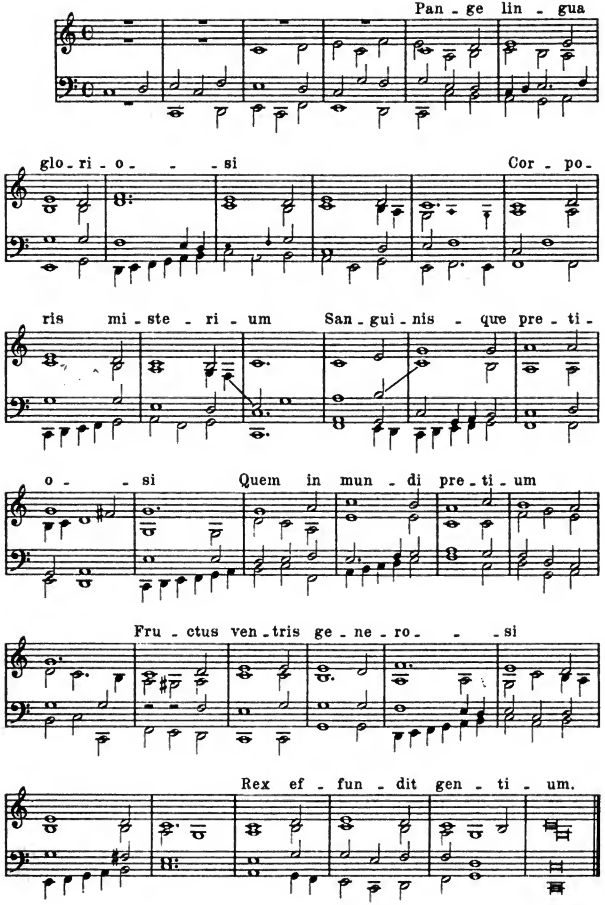
Veni Creator spiritus.

Bermudo.
Declaracion Fol. 119v.



Pange lingua.

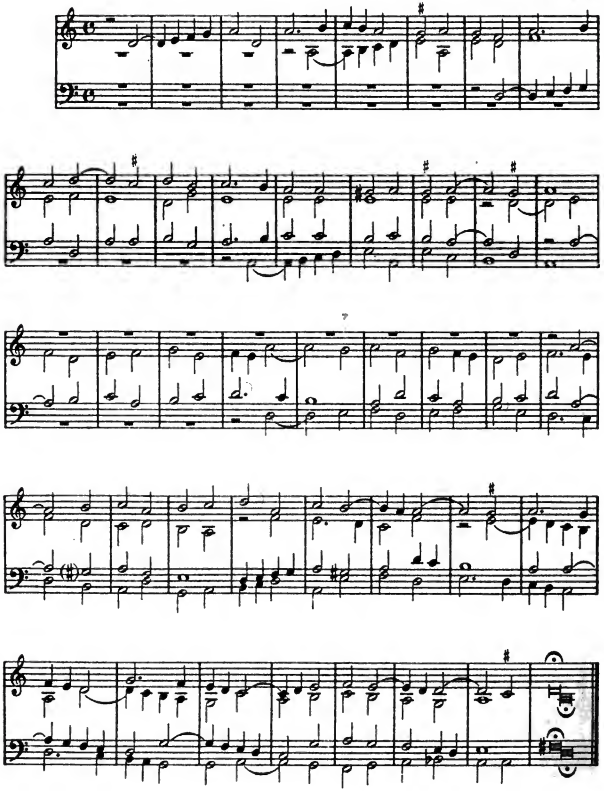
Bermudo.
Declaracion.



Sancta Maria.
Arte de tañer Fantasia.
1565.

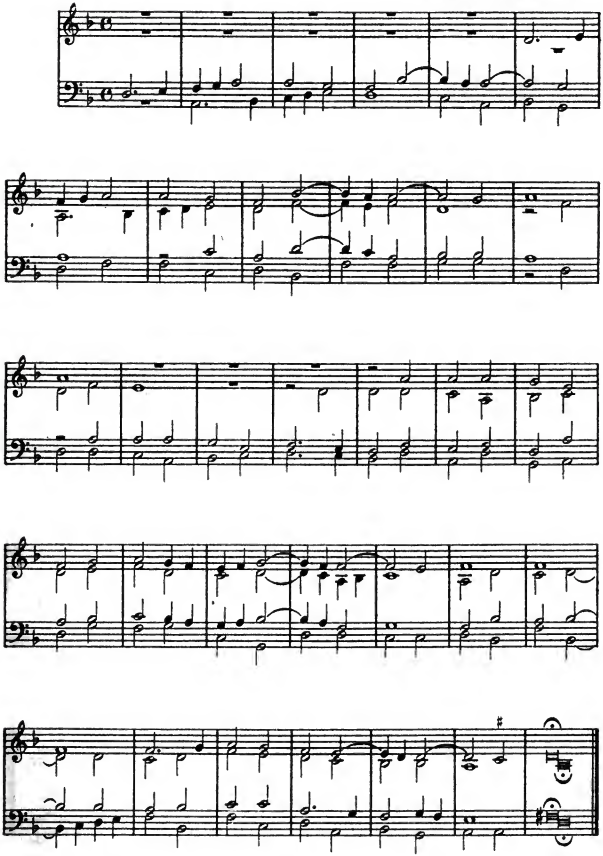
Der erste Modus.

Teil I. Fol. 67v.



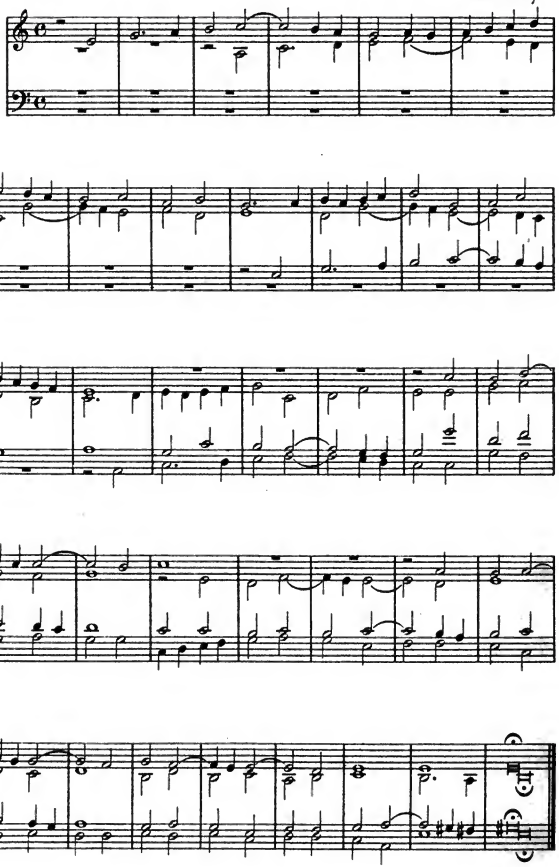
Der zweite Modus.

Sancta Maria.
Arte de tañer. Fol. 68.



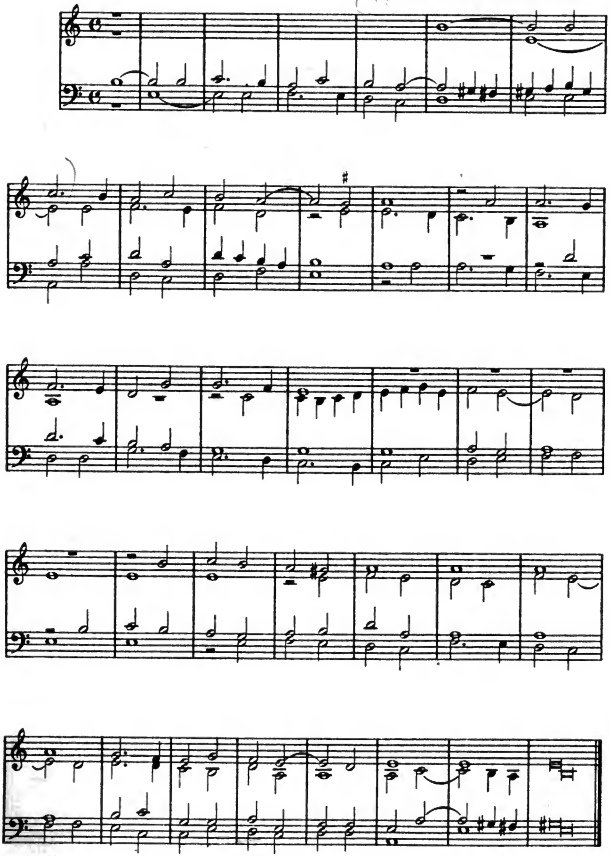
Der dritte Modus.

Sancta Maria.
Ebenda.



Der vierte Modus.

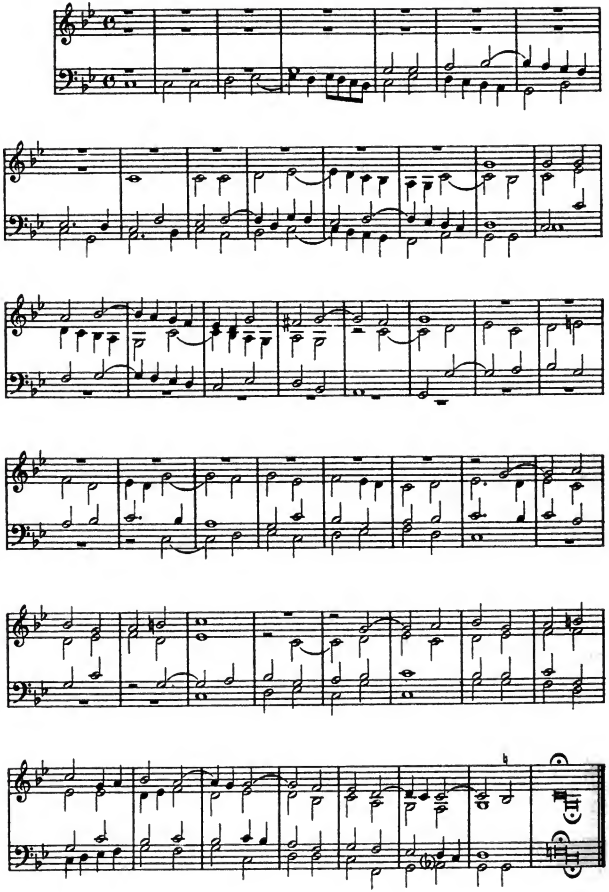
Sancta Maria.
Arte de tañer. Fol. 68v.



Vgl. S. 50.

Der erste Modus auf C.

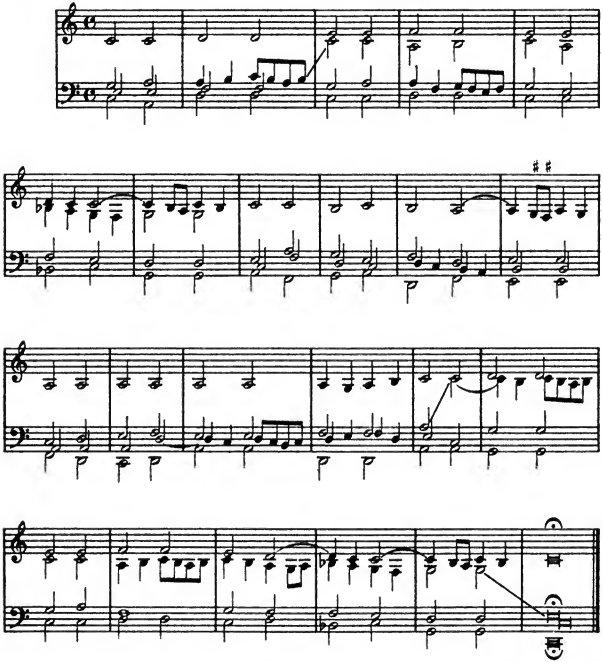
Sancta Maria.
Arte de tañer. Fol. 72v.



Die Harmoniesierung einer Melodie.

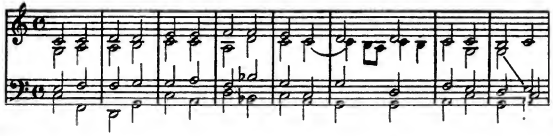
a.) Harmoniewechsel nur in den Mittelstimmen.

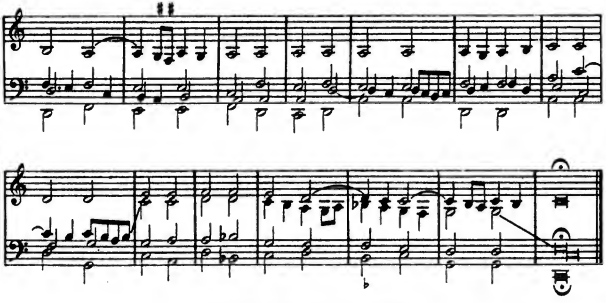
Sancta Maria.
Arte de tañer. T. II. Fol. 32v.



b.) Vollständiger Harmoniewechsel.

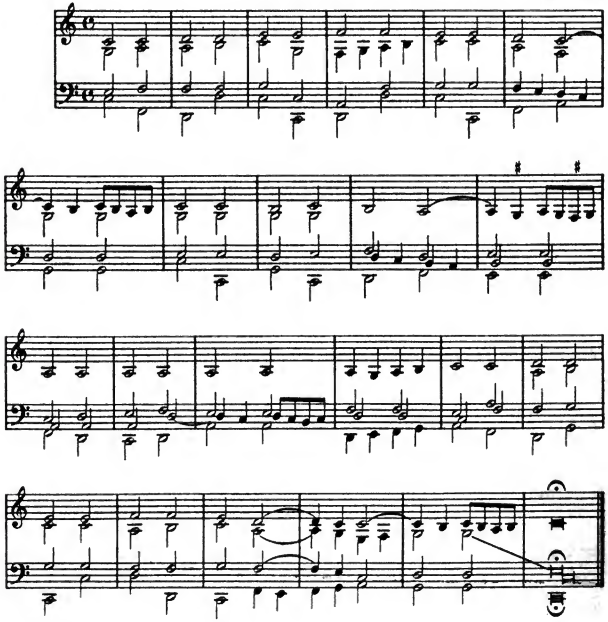
Ebenda Fol. 33.





c.) Oktavschritte im Baß.

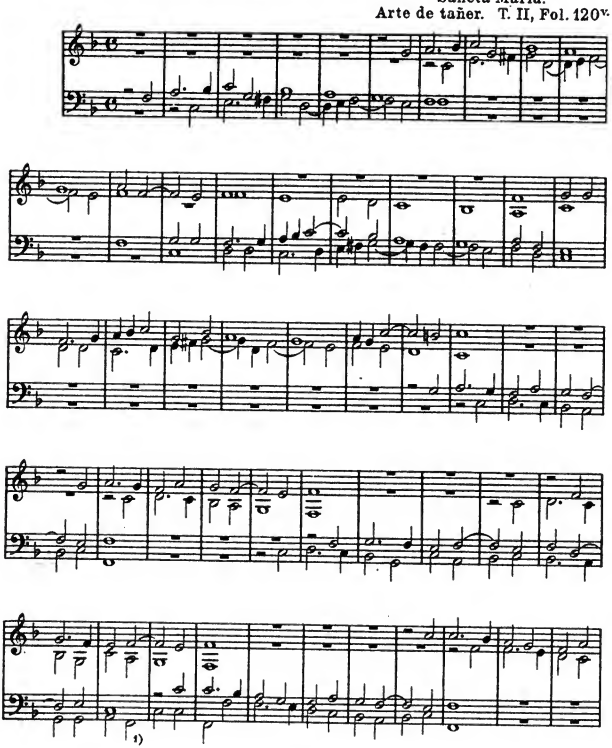
Ebenda.



Wie man beim Fantasieren vorgeht.

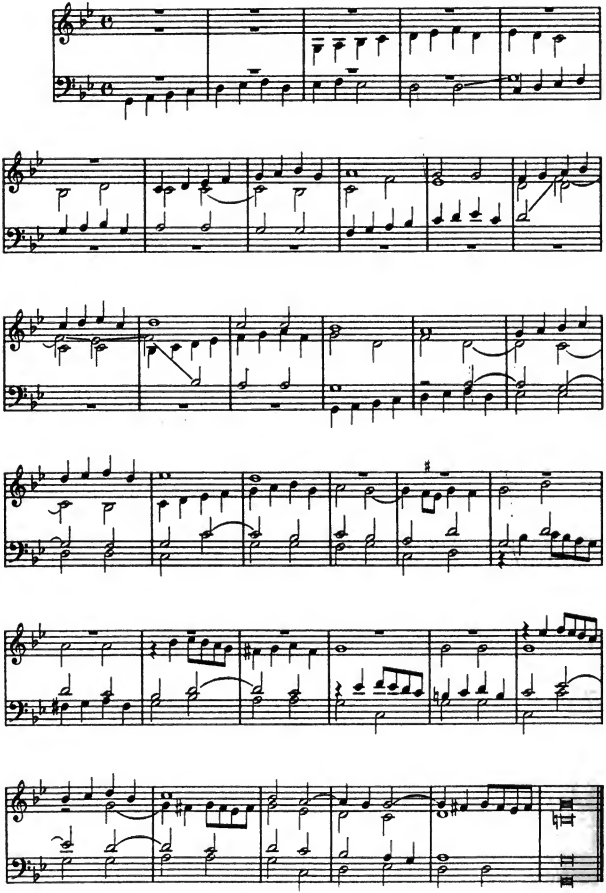
Vgl. S. 53.

Sancta Maria.
Arte de tañer. T. II, Fol. 120v.



1) Im Original hat der Baß *f d* statt *a f*.

Sancta Maria.
Arte de tañer. Fol. 80.

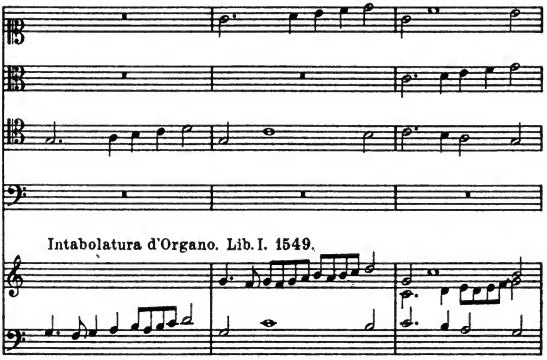


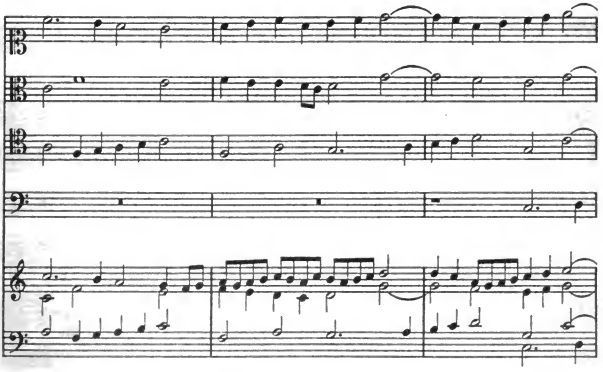
Giaches Buus.

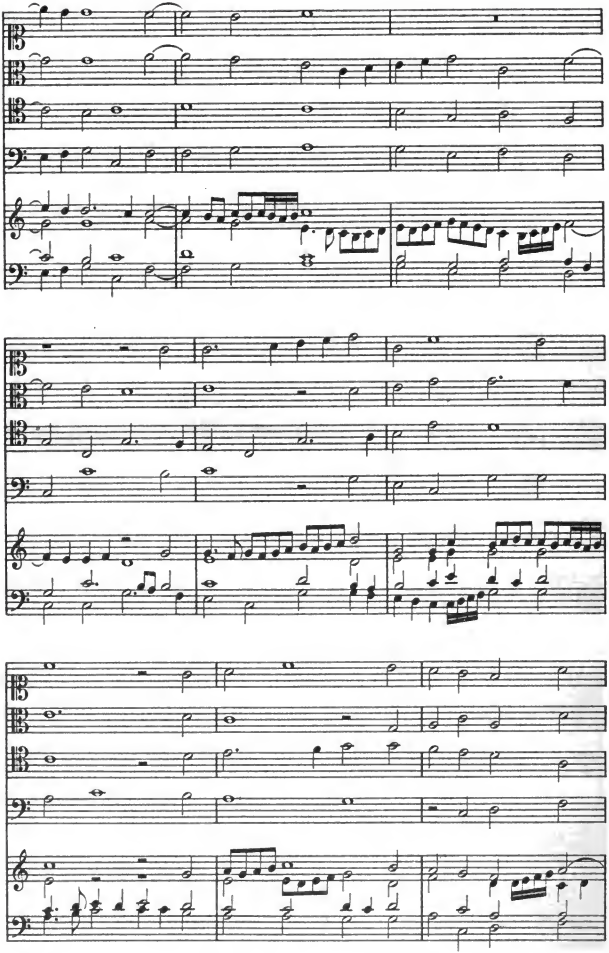
Vgl. S. 141.

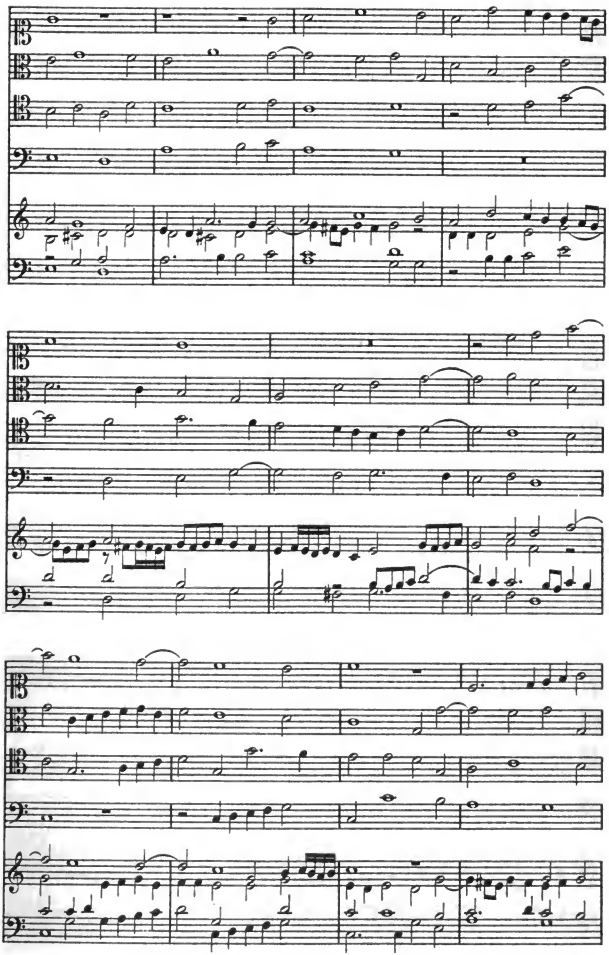
Ricercari da cantare e suonare d'Organo e altri stromenti.
Lib. II. 1549.

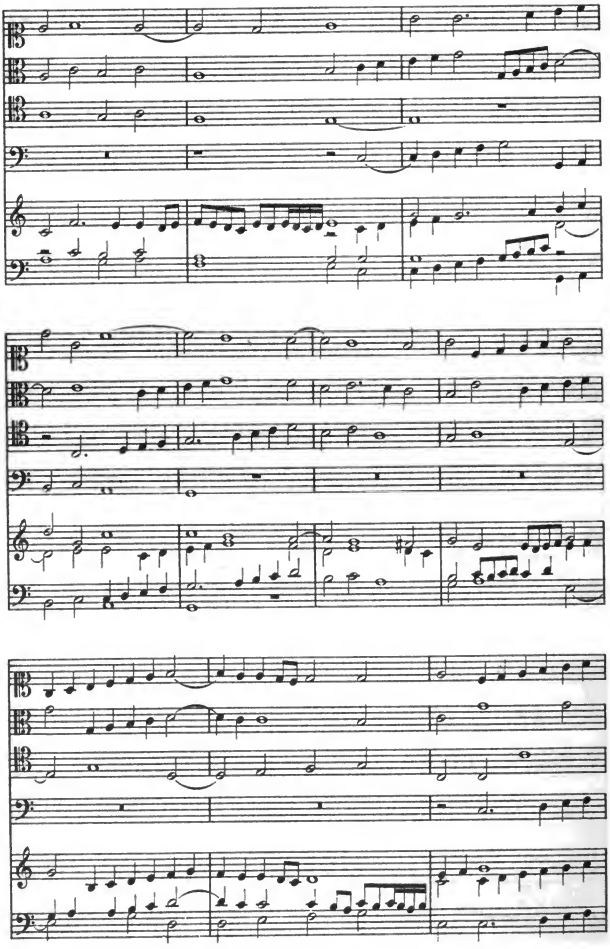
Nach R. Schlecht
Geschichte der Kirchenmusik. Fol. 360.

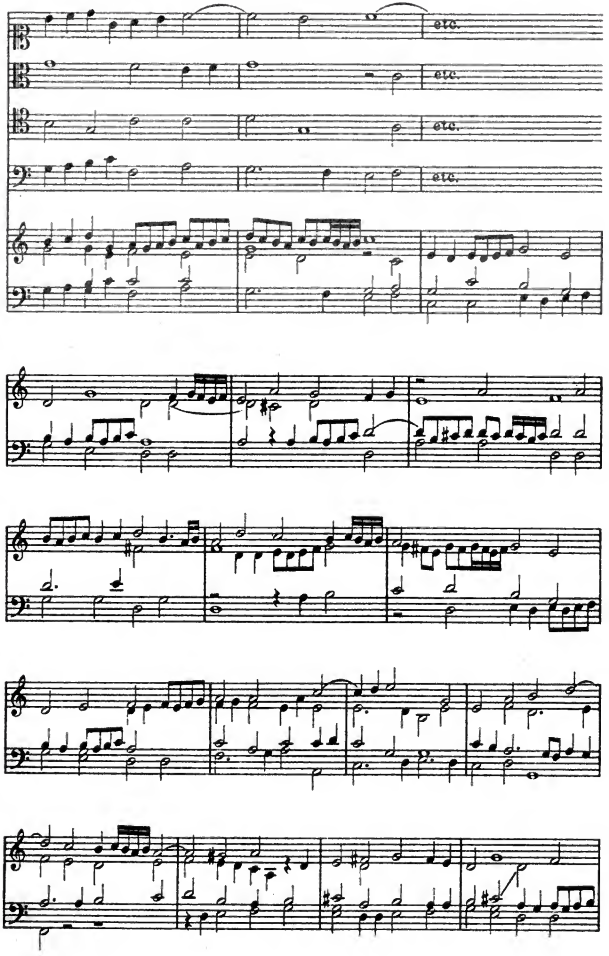


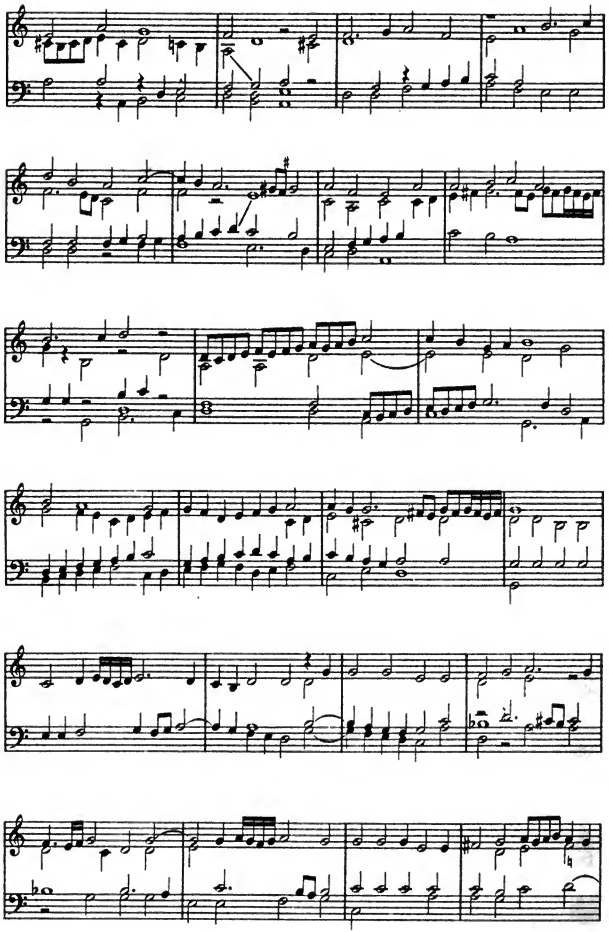


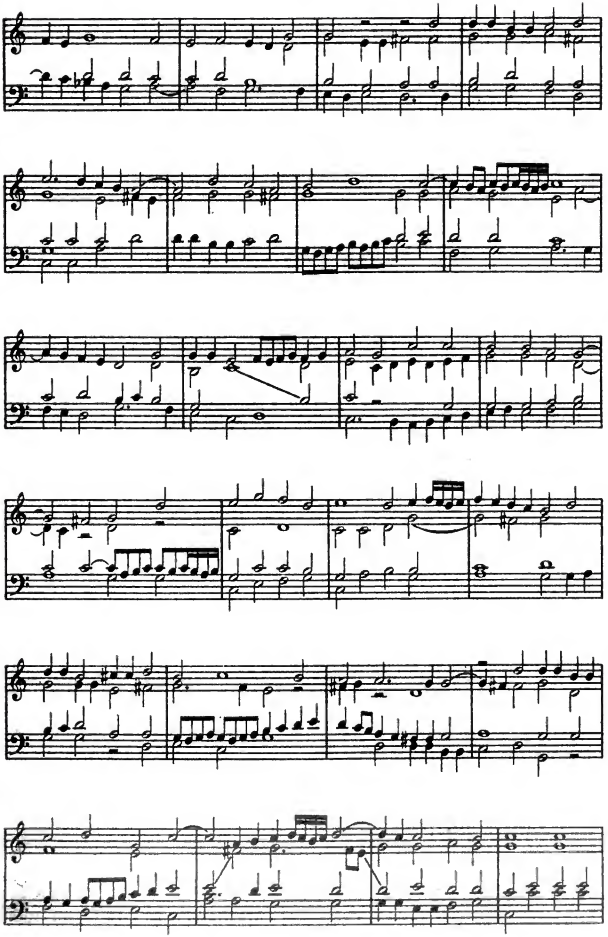


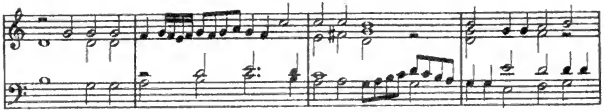


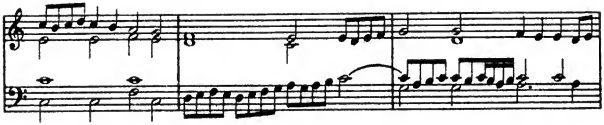


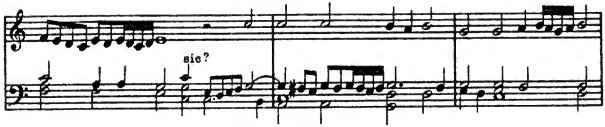

etc.
etc.
etc.
etc.

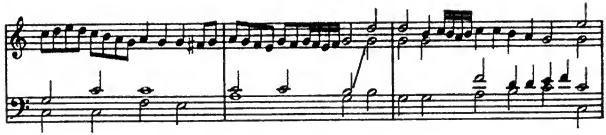


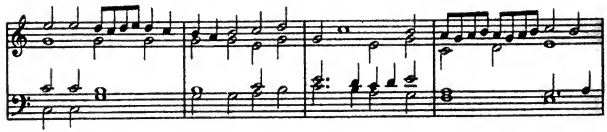


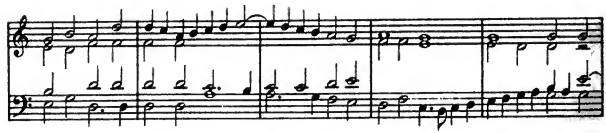


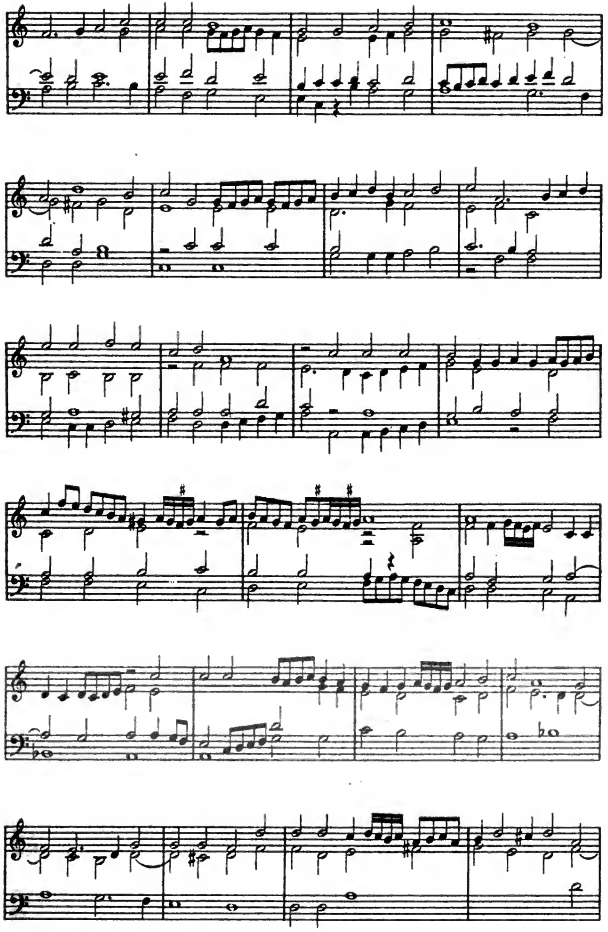


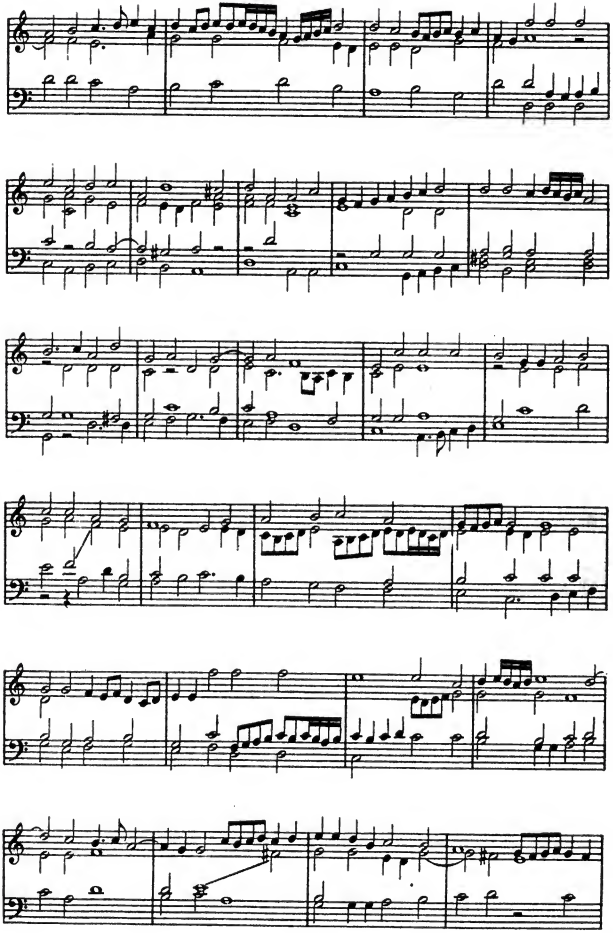

sic?

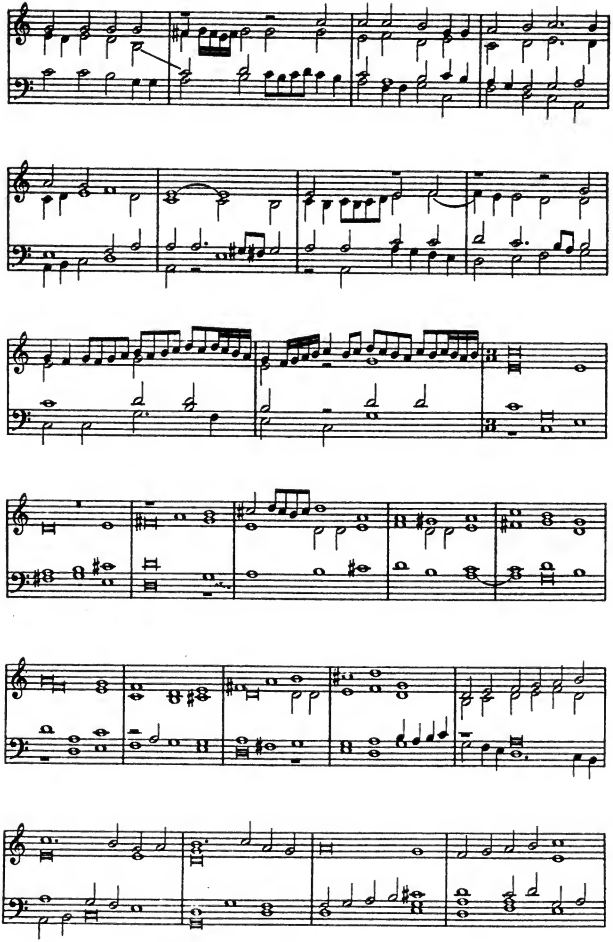


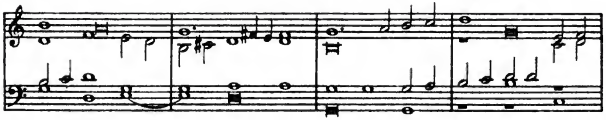


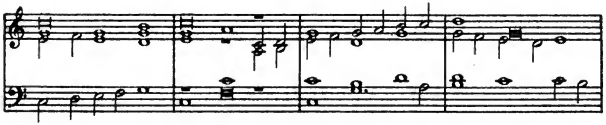


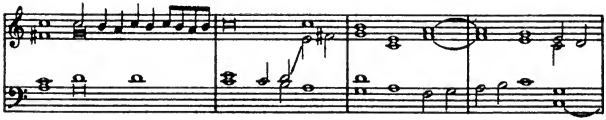


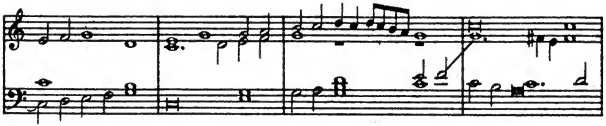


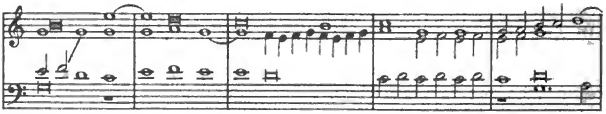


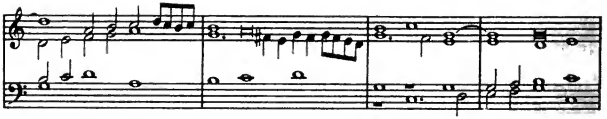


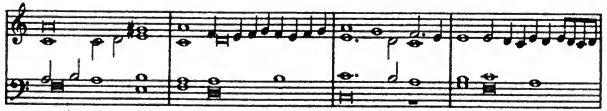


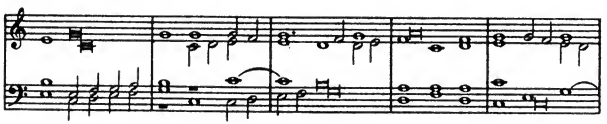


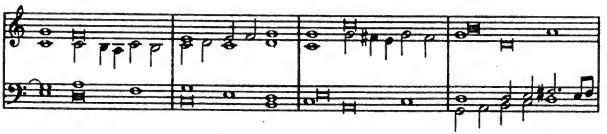


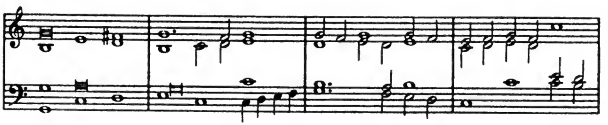


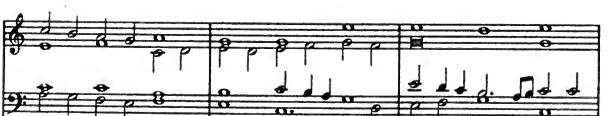


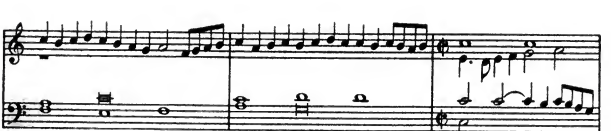


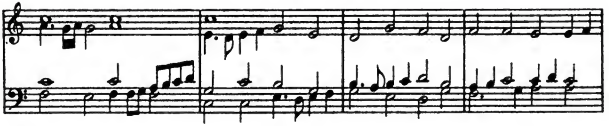


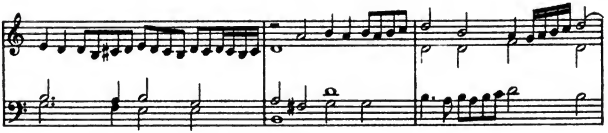


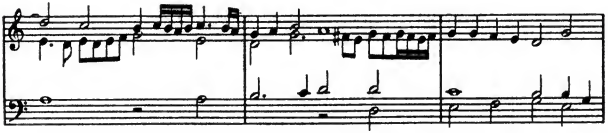


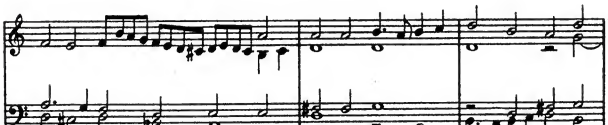


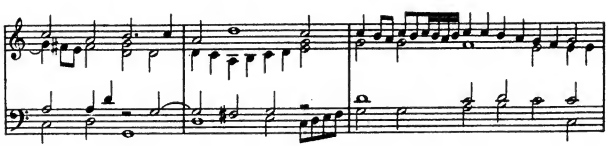


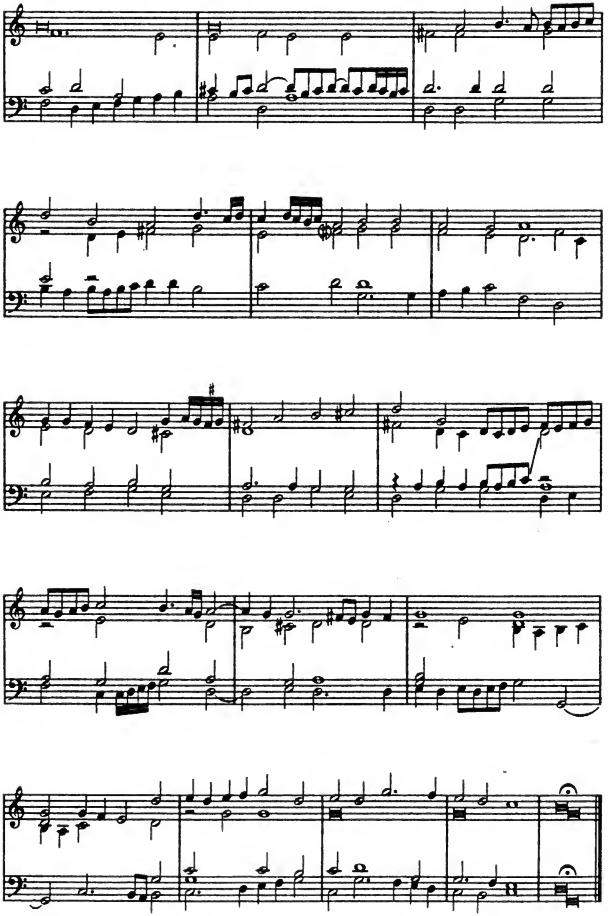






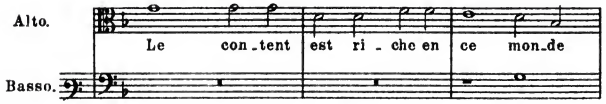




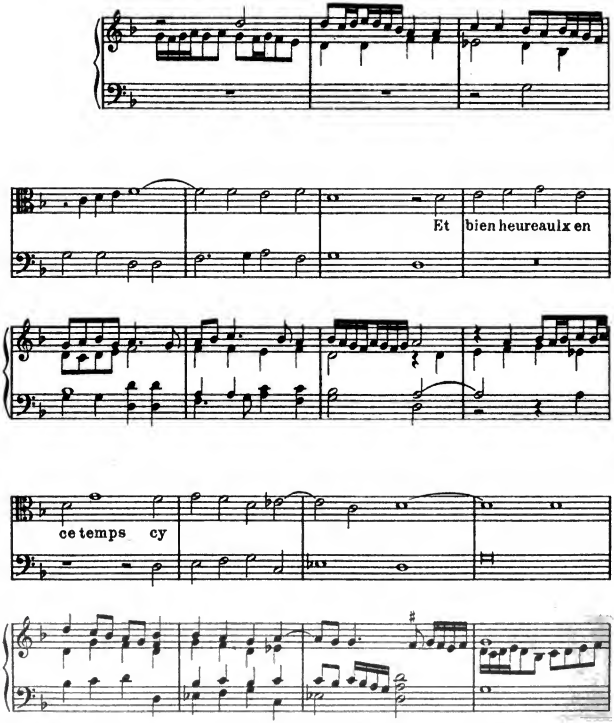


Vgl. S. 92 u. 105.

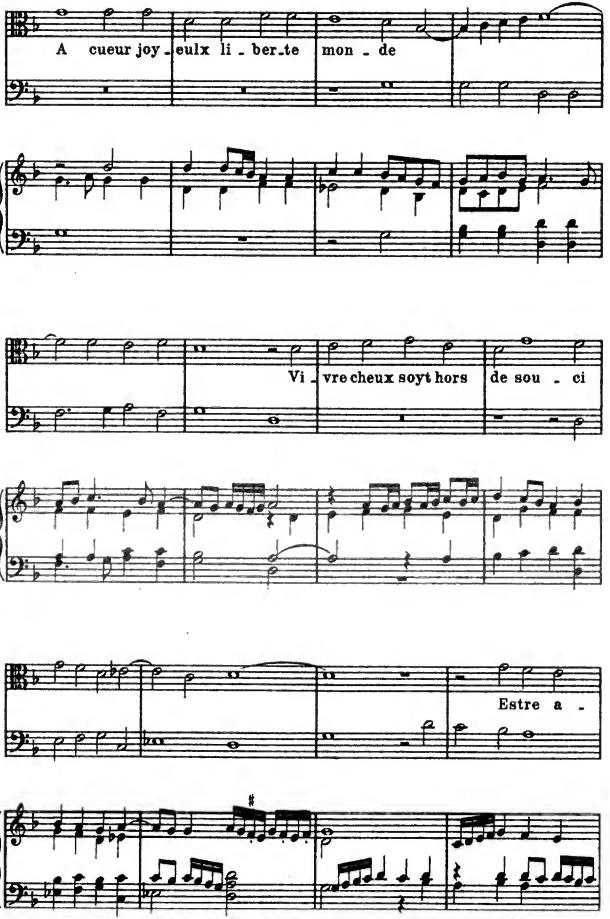
I Libro de le Canzoni Francese... per Andrea Antigo intagliate. Venedig (O. Scotto) 1535.

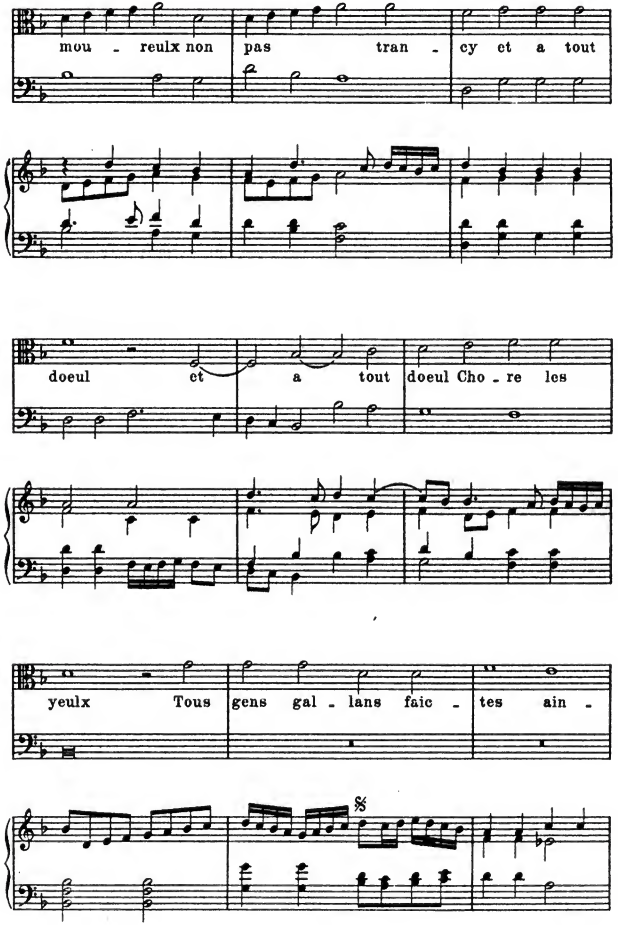


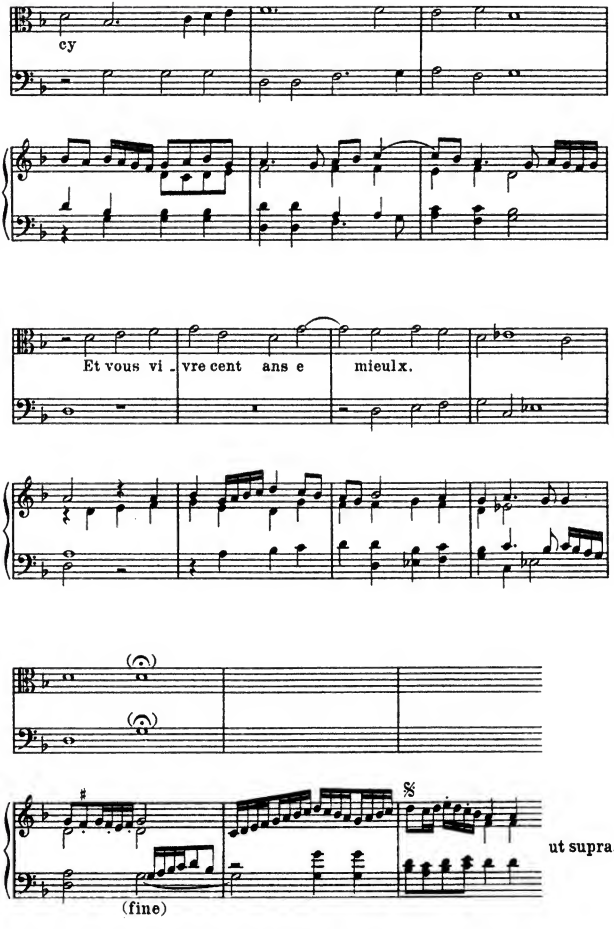
Vingt et six chansons musicales. Paris (Attaingnant) 1530.[1])



[1]) Das Original notiert wo es möglich ist nur die Oberstimme auf dem oberen System für die rechte Hand, während die linke Hand die übrigen Stimmen nimmt.


A cueur joy_eulx li_ber_te mon_de
Vi_vre cheux soyt hors de sou_ci
Estre a_


mou - reulx non pas tran - cy et a tout
doeul et a tout doeul Cho - re les
yeulx Tous gens gal - lans faic - tes ain -


cy
Et vous vi - vre cent ans e mieulx.
(fine)
ut supra.

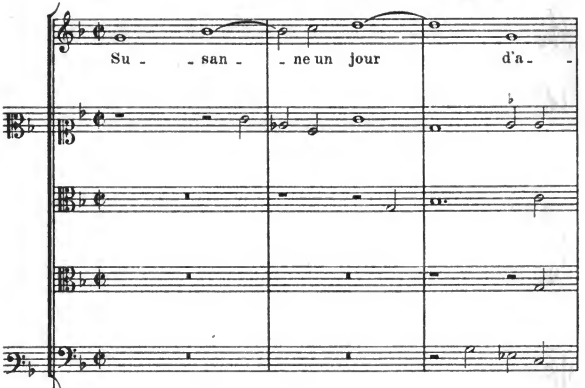
Orlando Lasso.

Susanne un jour.

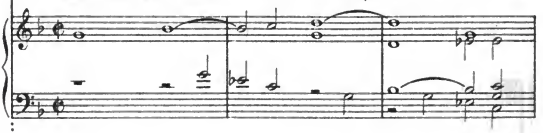
Vgl. S. 106 u. 120.

à 5.

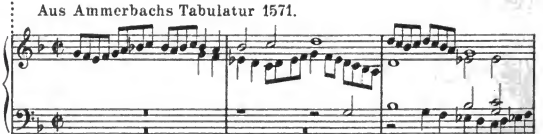
Ges. Ausg. 11, 229.

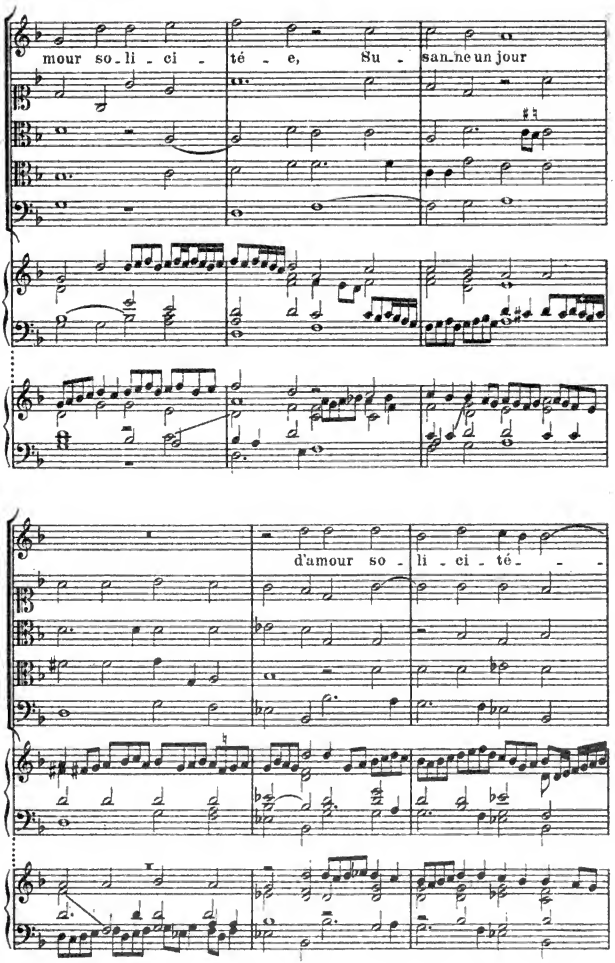


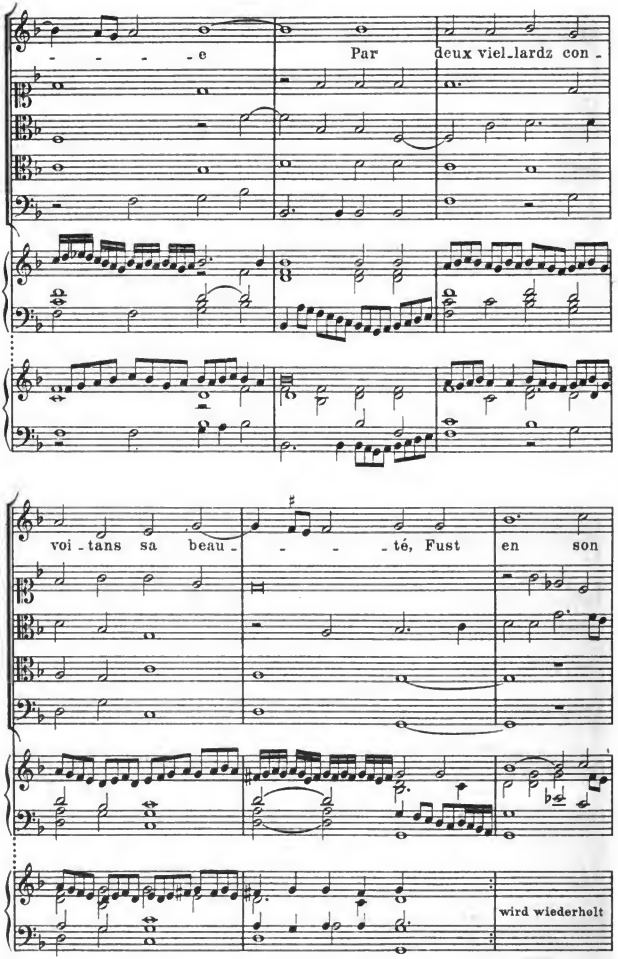
Canzoni alla Francese et Ricercari ariosi. Tabulate per sonar sopra instrumenti da Tasti; dall' Eccellentisso. Andrea Gabrieli. Novamente date in luce. Libro V. Venetia, 1605.

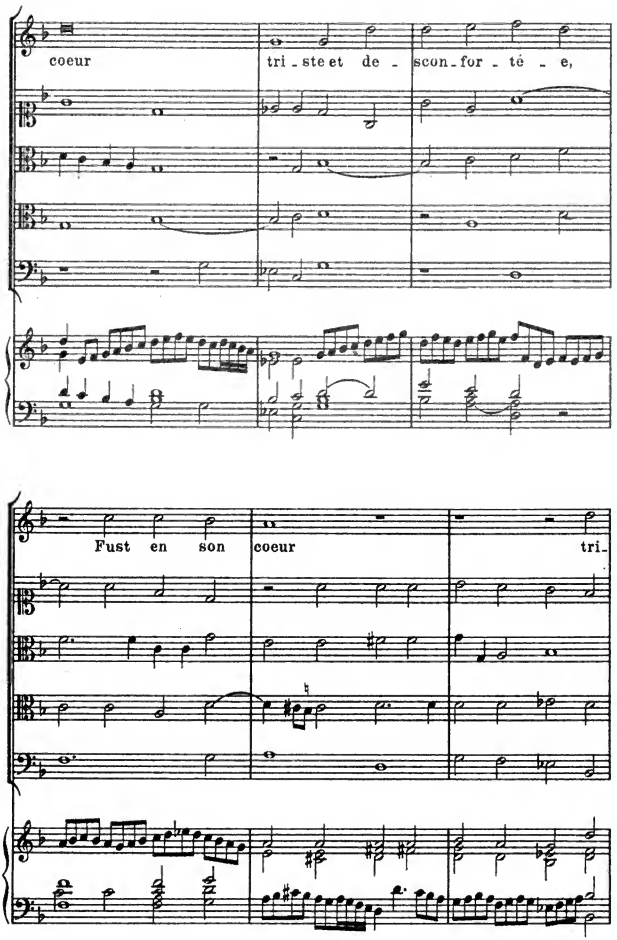


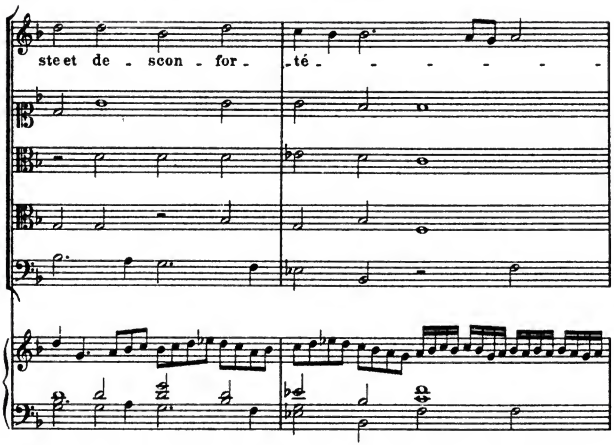
Aus Ammerbachs Tabulatur 1571.

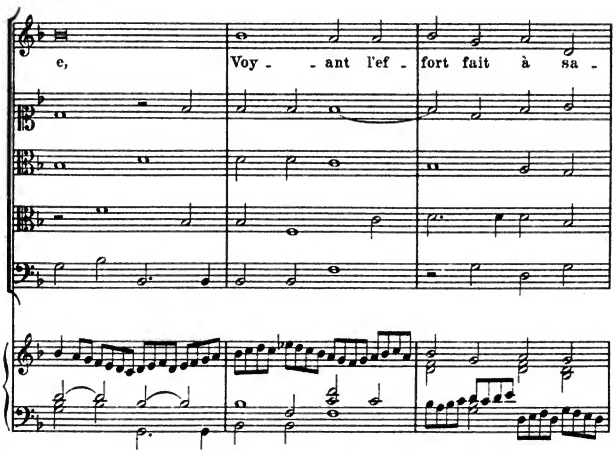


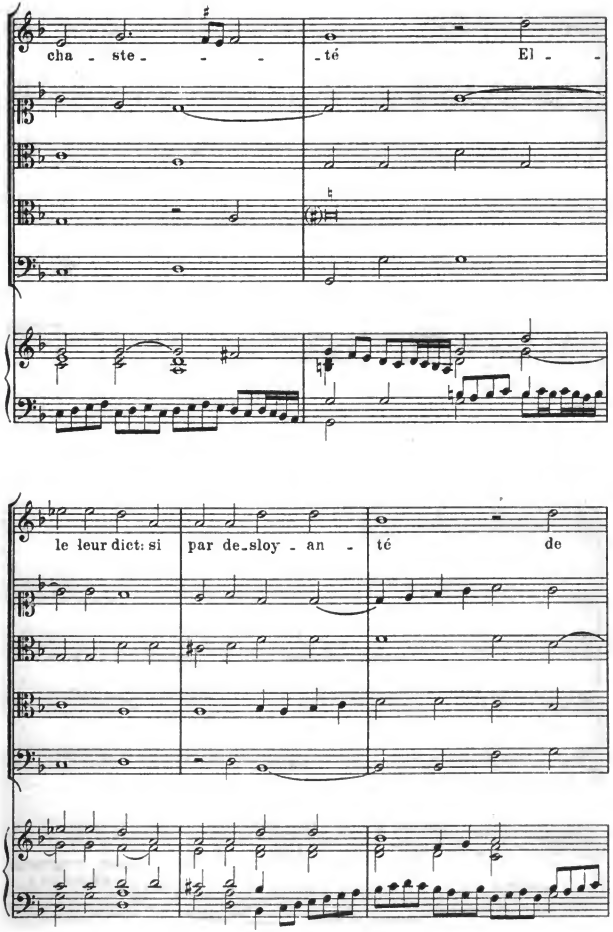

mour so - li - ci - té - e, Su - sanne un jour
d'amour so - li - ci - té - -

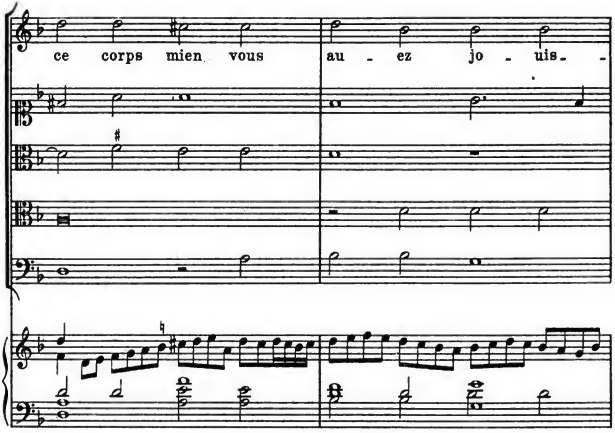

- - - - - e
Par deux viel_lardz con -
voi - tans sa beau - - - - té, Fust en son
wird wiederholt

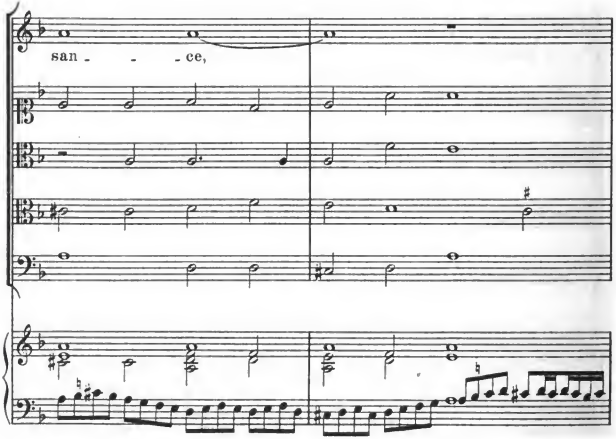

coeur
tri - ste et de -
scon - for - té - e,
Fust en son
coeur
tri-

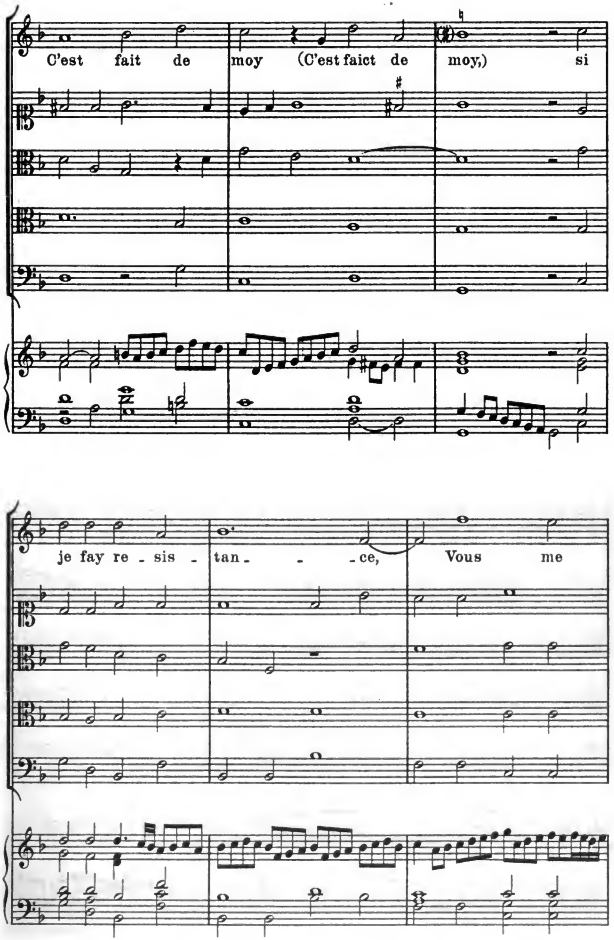

ste et de - scon - for - té - - - - - - -

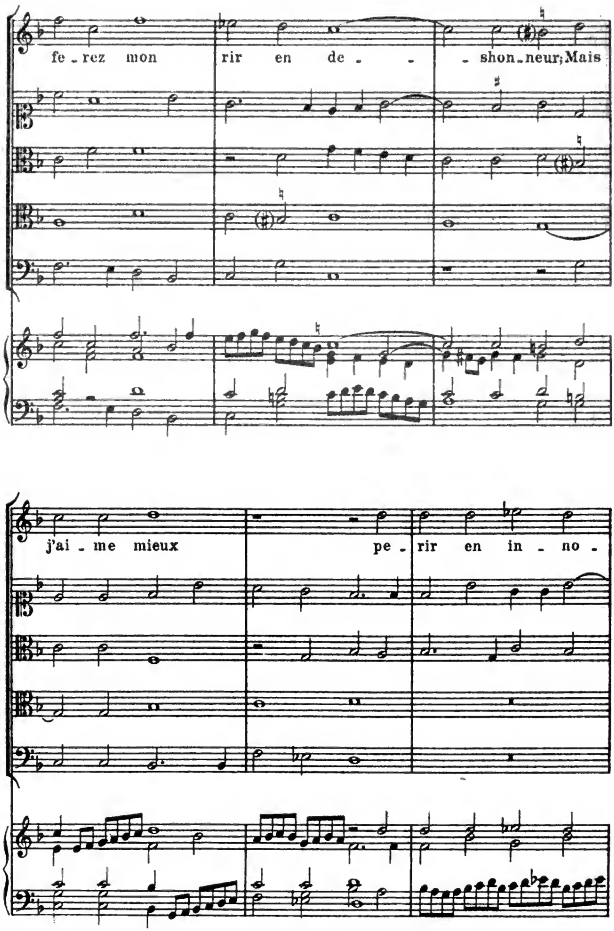

e, Voy - - ant l'ef - fort fait à sa -

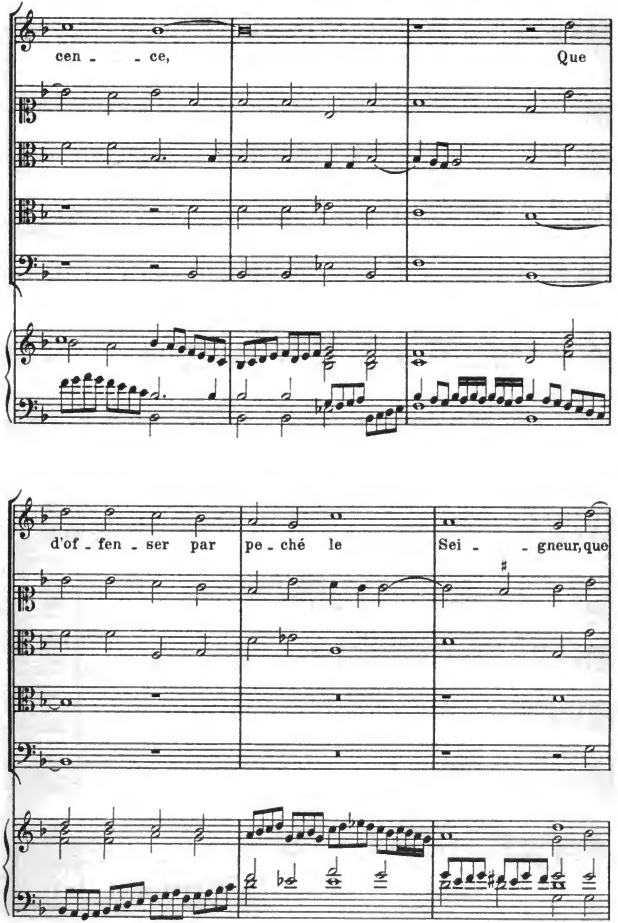

cha - ste - - - - té El - -
le leur dict: si par de-sloy - an - té de

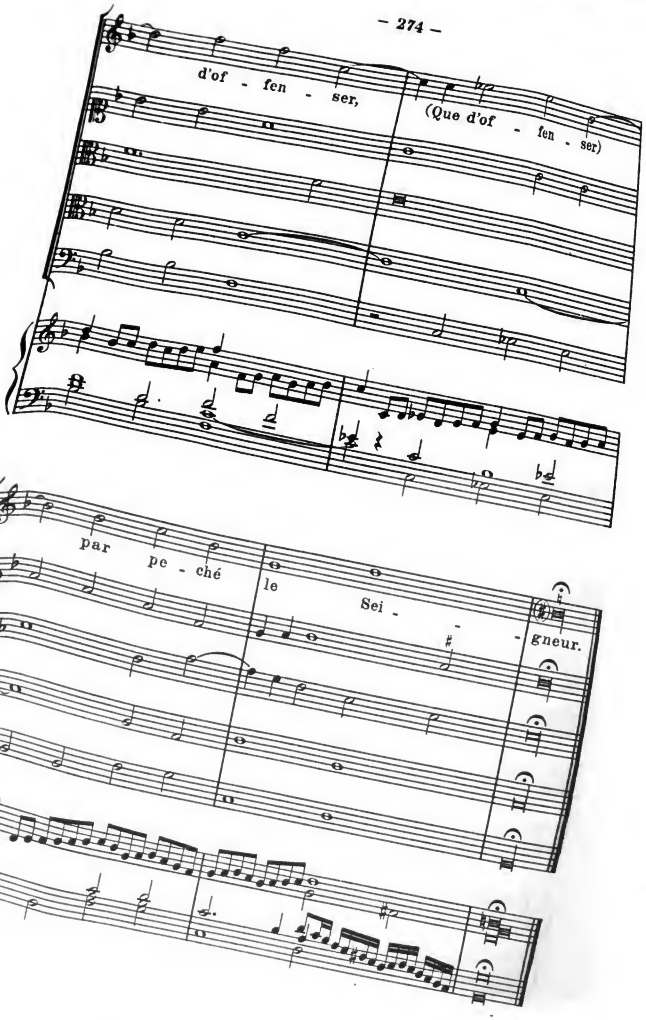

ce corps mien vous
au - ez jo - uis -


san - - - ce,


C'est fait de moy (C'est faict de moy,) si
je fay re - sis - tan - - - ce, Vous me


fe - rez mon rir en de - - shon - neur; Mais
j'ai - me mieux pe - rir en in - no -


cen - - ce,
Que
d'of - fen - ser par pe - ché le
Sei - - gneur, que


d'of - fen - ser,
(Que d'of - fen - ser)
par pe - ché
le Sei - - gneur.

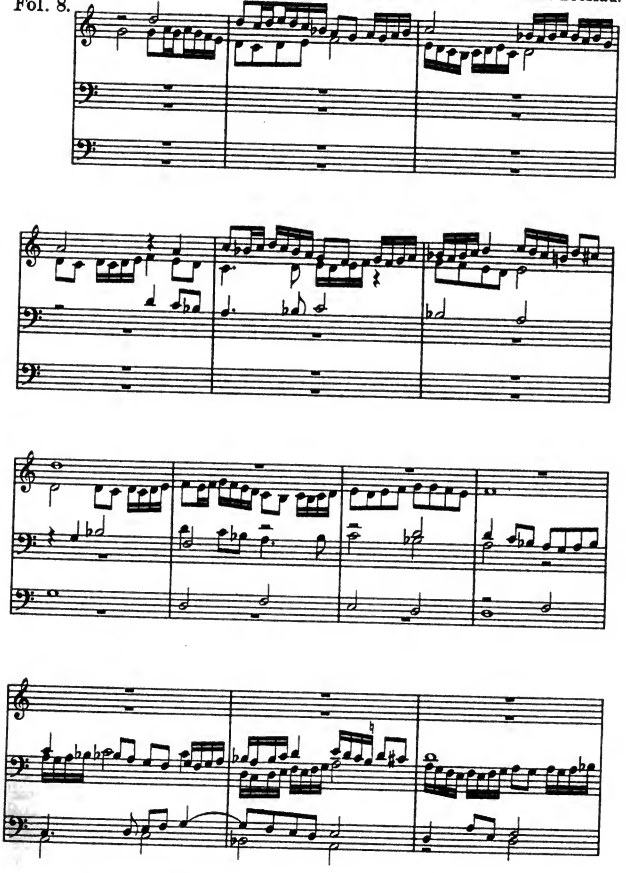
Sancta Maria vel Christus resurgens.

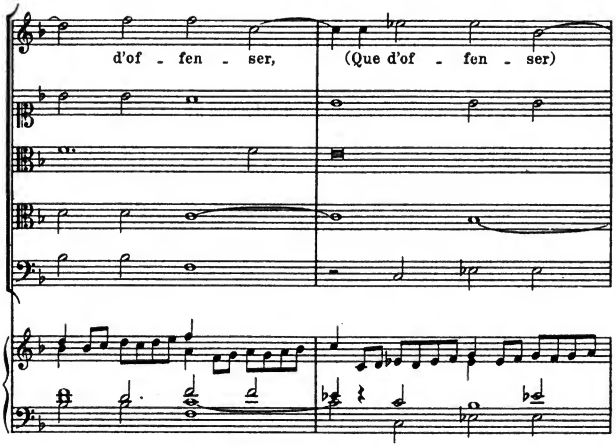
[Josquin de Pres.]

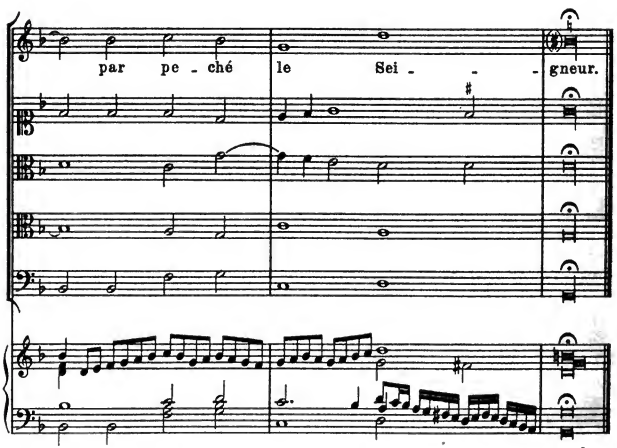
Vgl. S. 191.

Ms. Mus. 6. Stadtbibliothek Breslau.

Fol. 8.




d'of - fen - ser,
(Que d'of - fen - ser)


par pe - ché le Sei - - gneur.

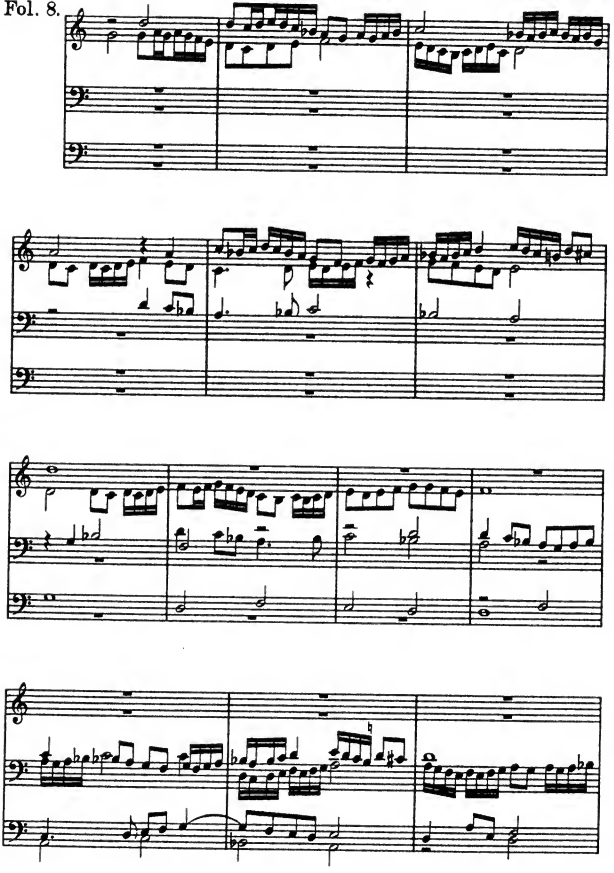
Sancta Maria vel Christus resurgens.

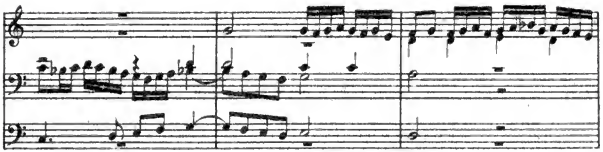
[Josquin de Pres.]

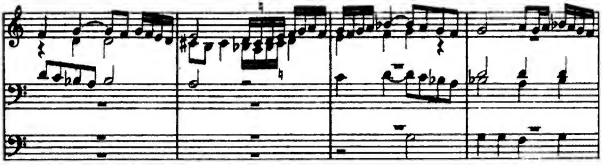
Vgl. S. 191.

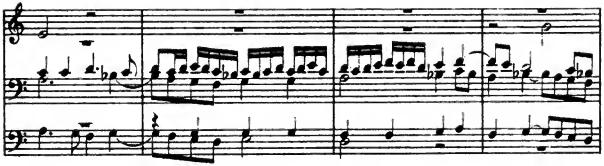
Ms. Mus. 6. Stadtbibliothek Breslau.

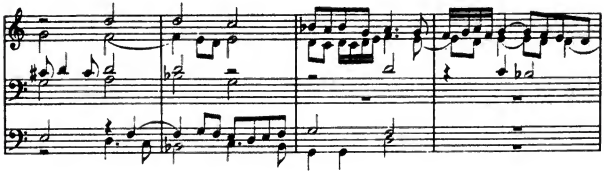
Fol. 8.

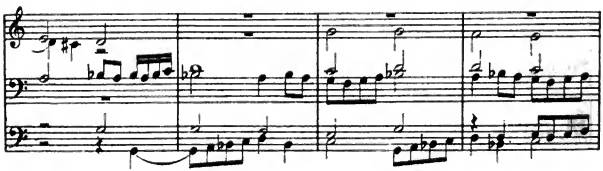


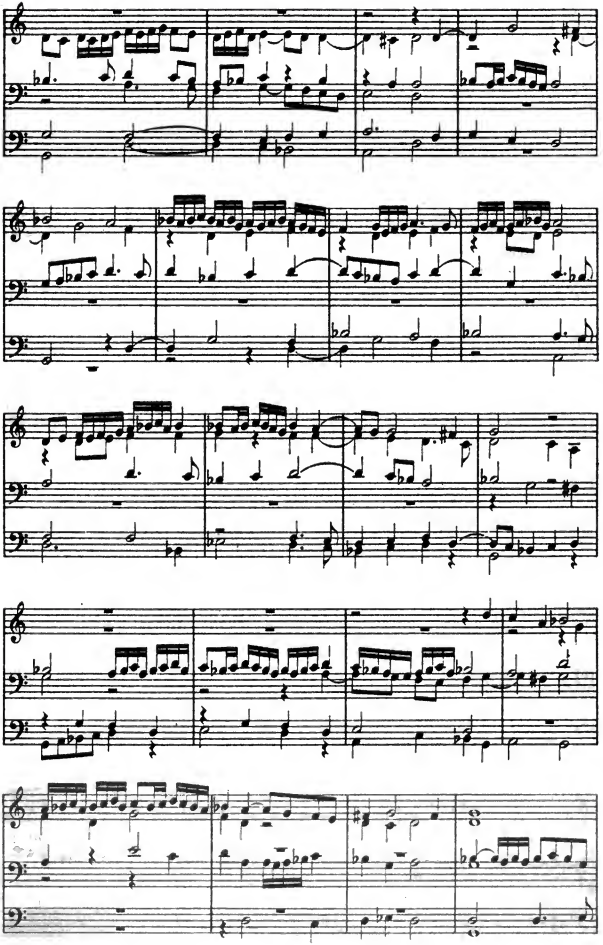


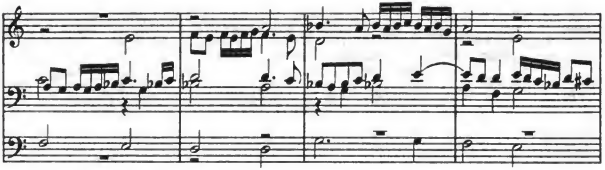


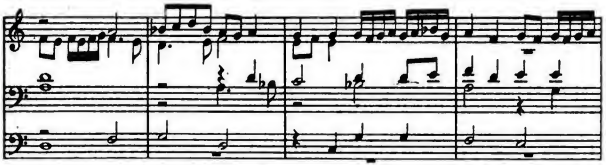


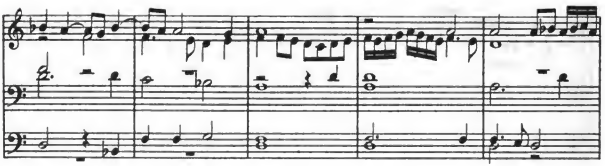


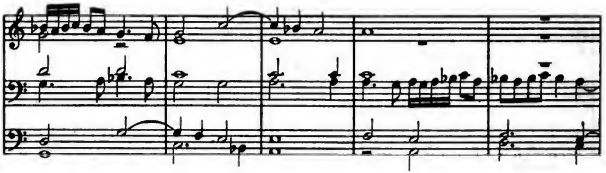


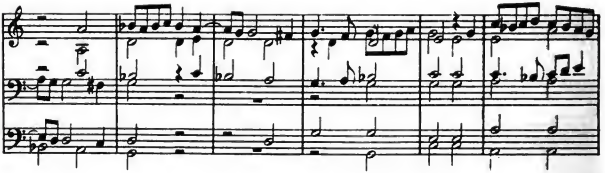


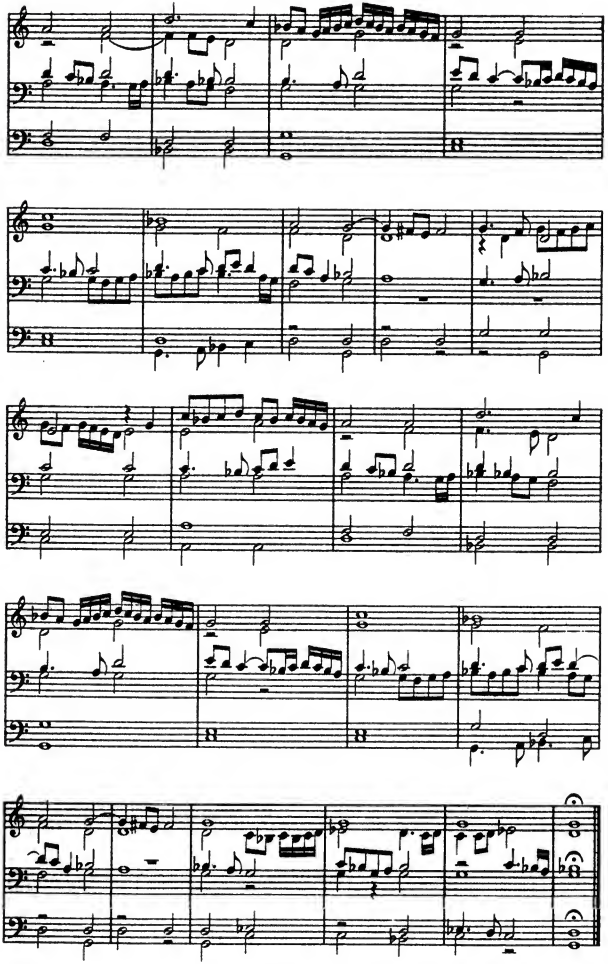












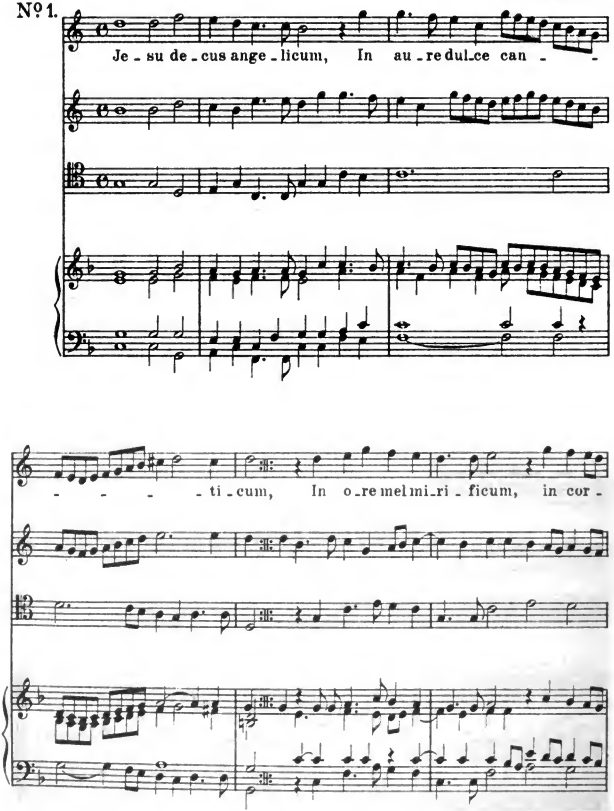
Diletto Spirituale.

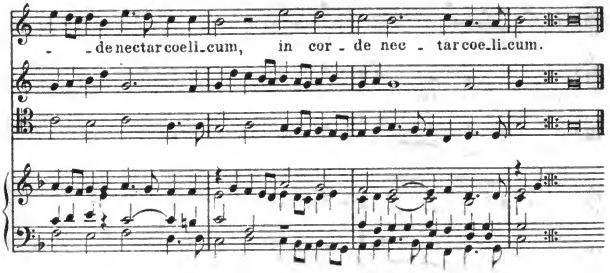
Vgl. S. 126.

Canzonette a tre et a quattro voci composte da diversi eccmi Musici Raccolta da Simone Verovio Intagliate et Stampate dal Medesimo con l'intavolatura del Cimbalo et Liuto. Roma 1586.

Felice Anerio.

Nº 1.

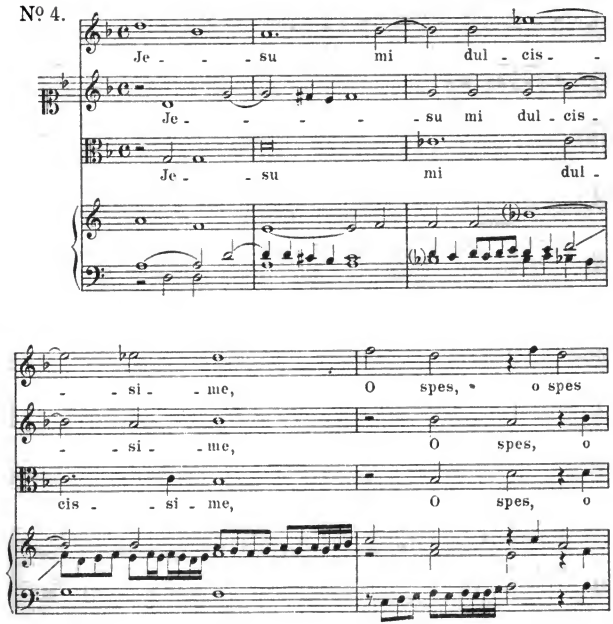


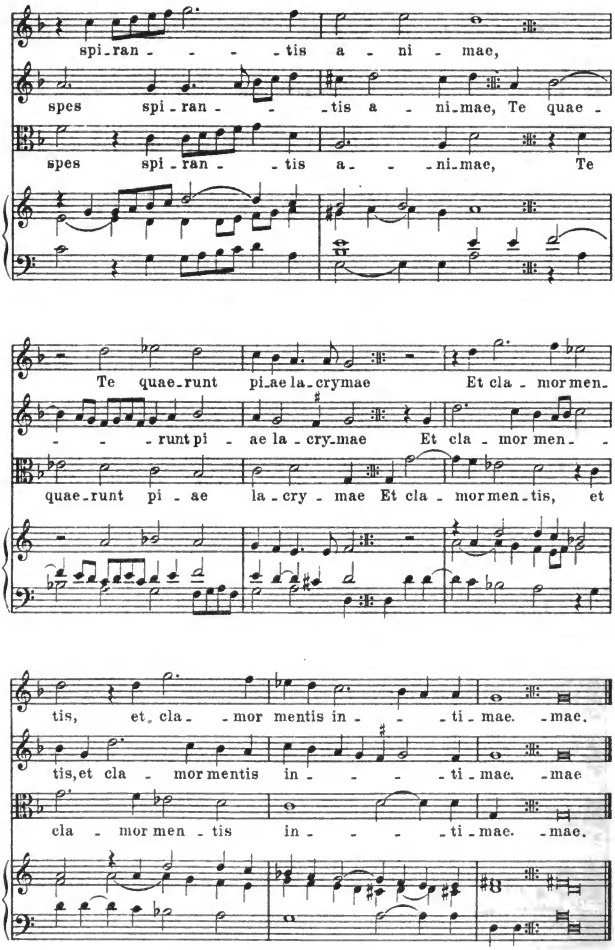


Jesu mi dulcissime.

Felix Anerius.

Nº 4.




spi-ran - - - - tis a - ni - mae,
spes spi - ran - - - tis a - ni-mae, Te quae -
spes spi - ran - - tis a - - - ni-mae, Te
Te quae-runt pi-ae la-crymae Et cla - mor men-
- - - runt pi - ae la - cry-mae Et cla - mor men - -
quae-runt pi - ae la - cry - mae Et cla - mor men-tis, et
tis, et cla - - mor mentis in - - - - ti - mae. - mae.
tis, et cla - mor mentis in - - - - ti - mae. - mae
cla - mor men - tis in - - - - ti - mae. - mae.

Fronimo.

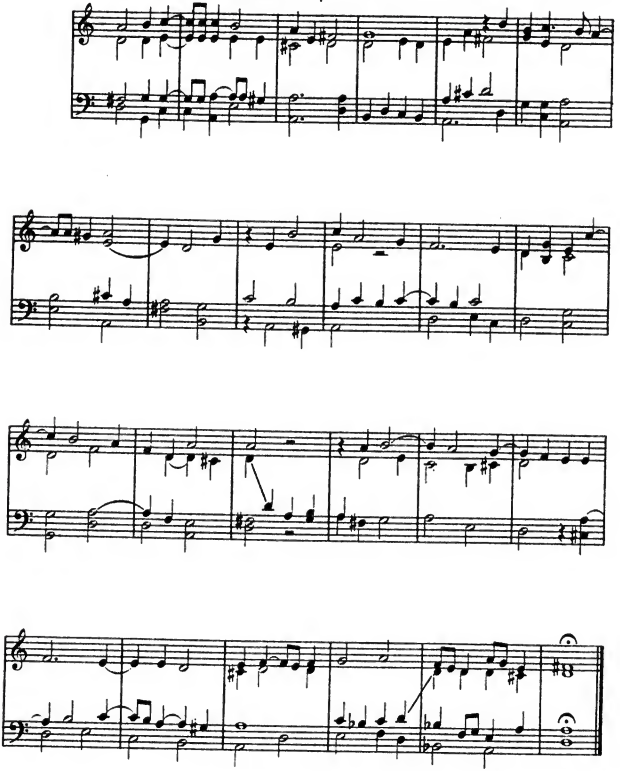
Vgl. S. 147.

Dialogo di Vincentio Galilei.

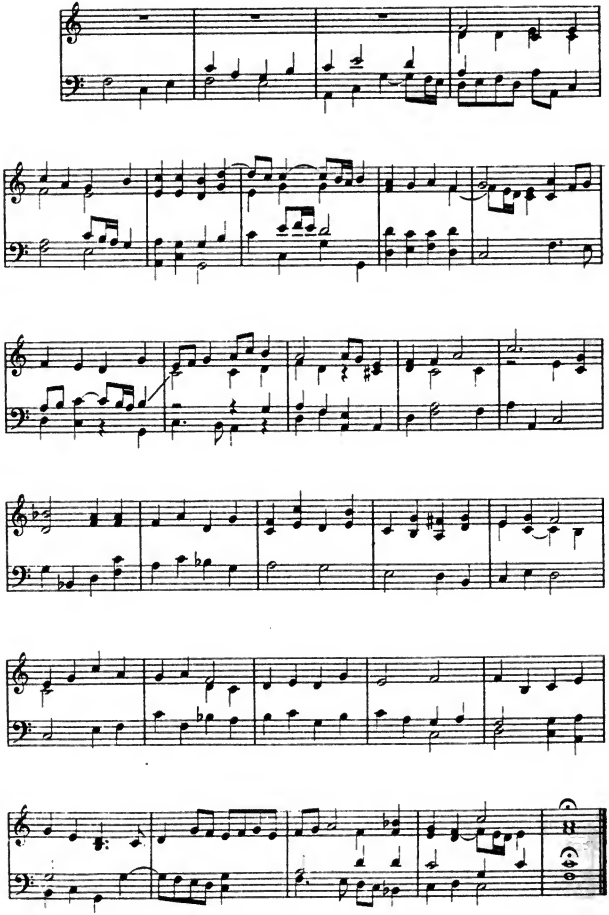
Venezia 1584.

Ricercaren für Laute.

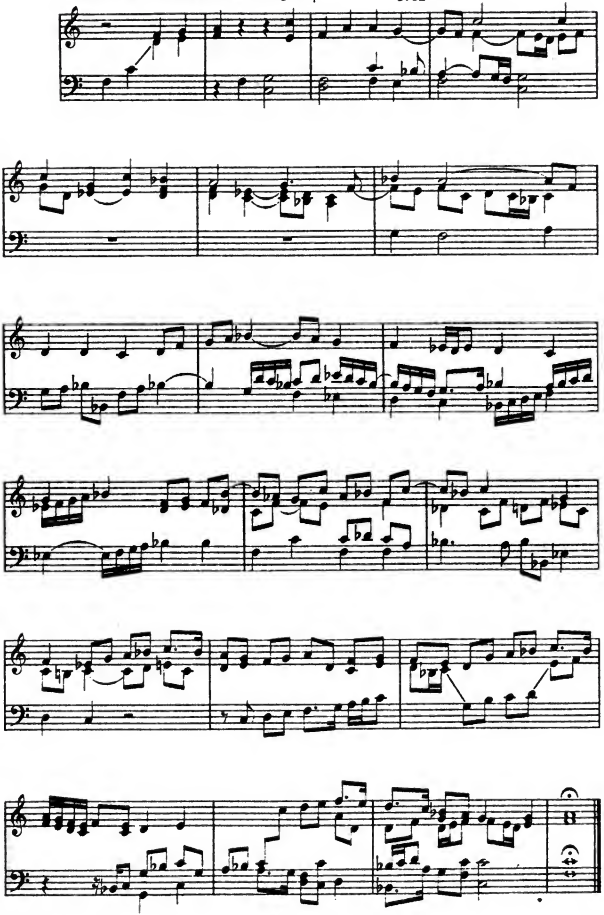
Ricercare del primo tuono per ♮. P. 80



Ricercare del sesto tuono per ♭. P. 81.



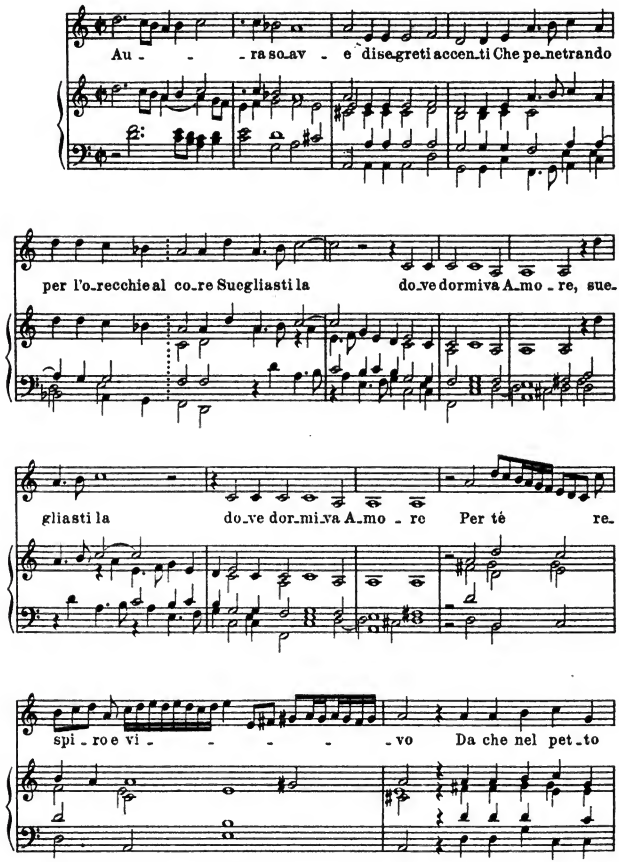
Ricercare del settimo tuono per ♮. P. 82

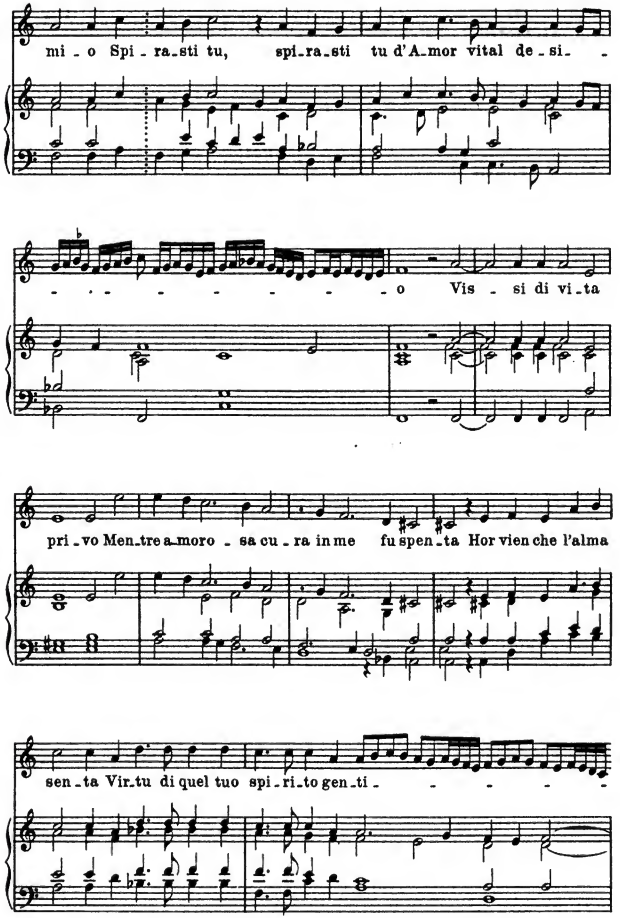


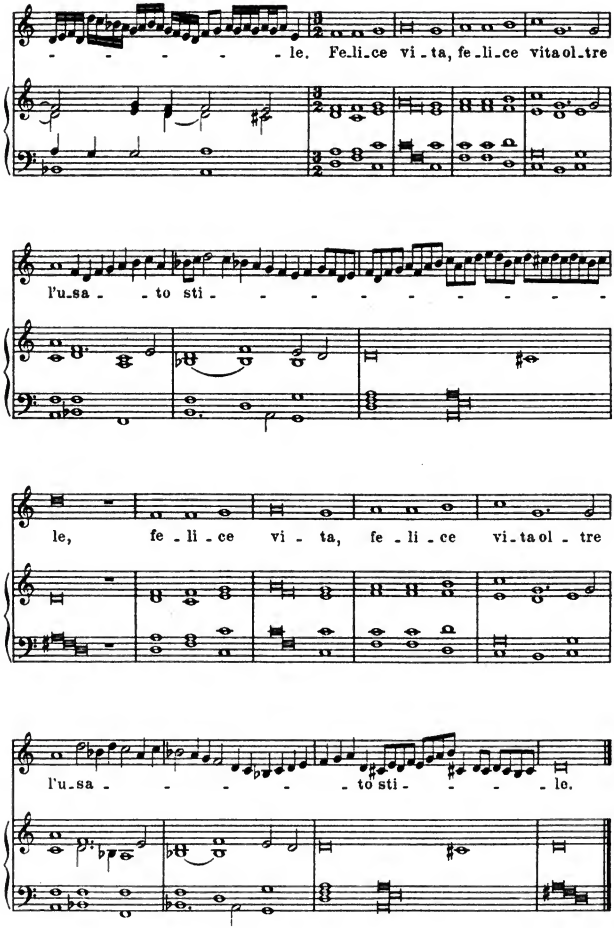
Vgl. S. 157.

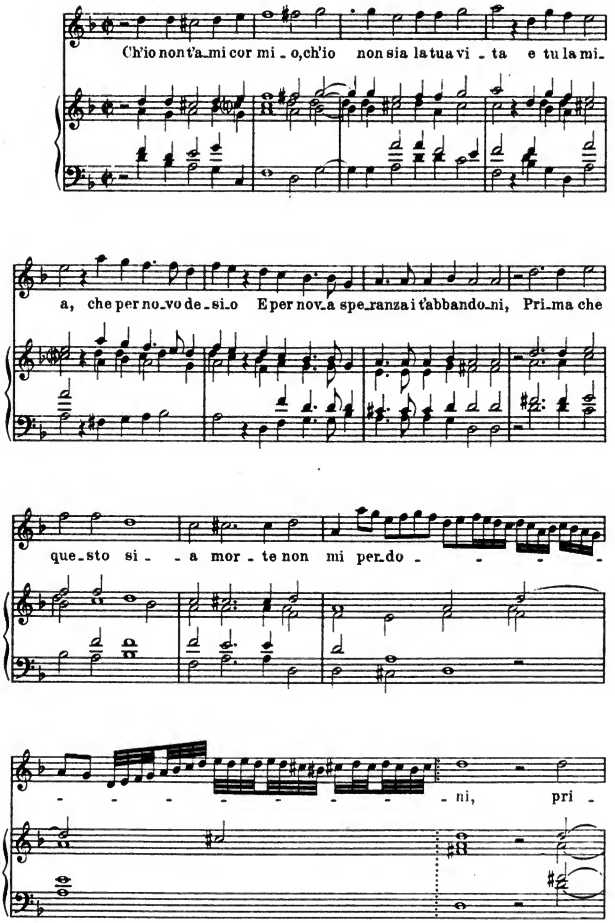
Madrigali di Luzzasco Luzzaschi

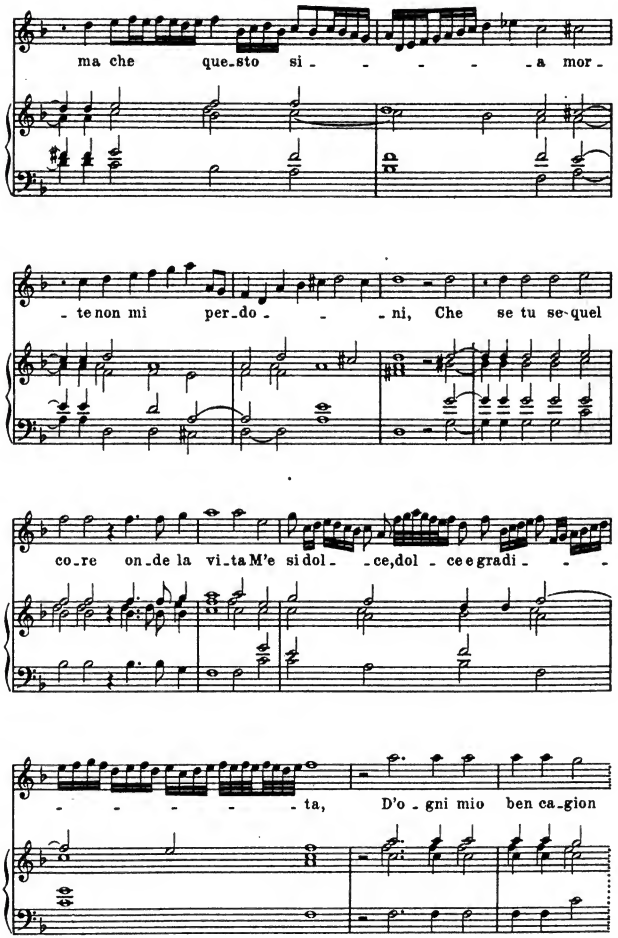
per cantare et sonare a uno, e doi, e tre soprani, Fatti per la Musica del gia Ser^mo Duca Alfonso d'Este Stampati in Roma appresso Simone Verovio 1601.

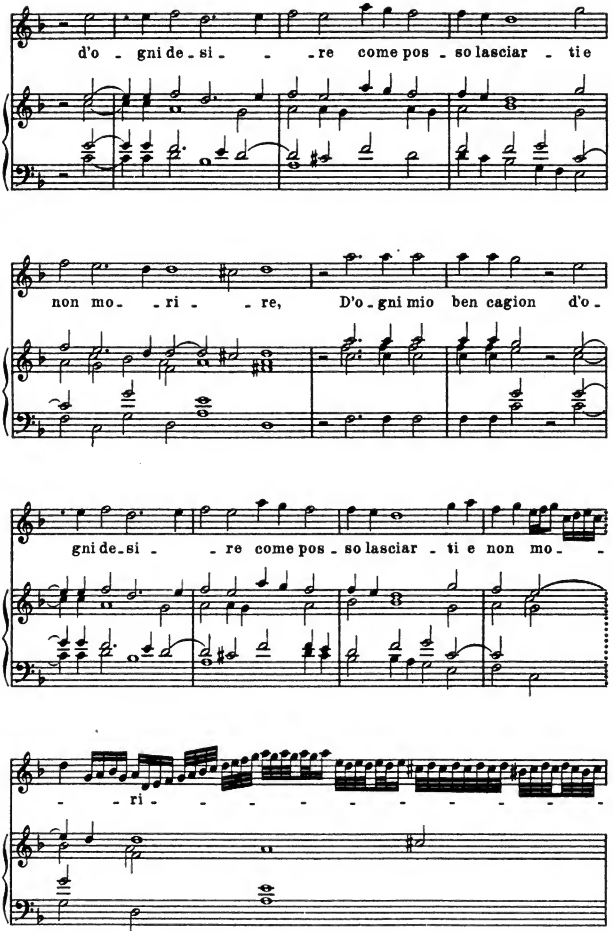


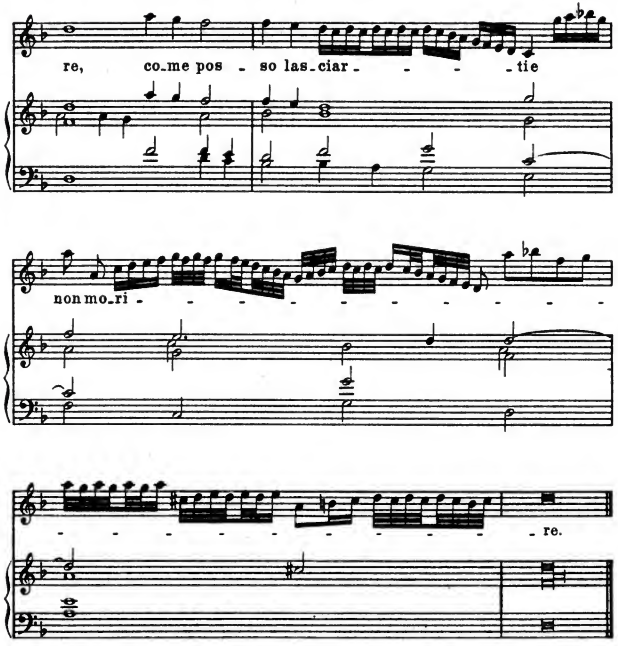

mi - o Spi - ra - sti tu, spi - ra - sti tu d'A - mor vital de - si - -
- - - - - - - - - - o Vis - si di vi - ta
pri - vo Men - tre a - moro - sa cu - ra in me fu spen - ta Hor vien che l'alma
sen - ta Vir - tu di quel tuo spi - ri - to gen - ti - - - - -


le. Fe-li-ce vi-ta, fe-li-ce vita ol-tre
l'u-sa- to sti-
le, fe-li-ce vi-ta, fe-li-ce vi-ta ol-tre
l'u-sa- to sti- le.

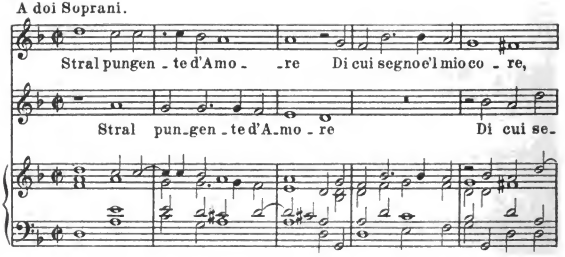

Ch'io non t'a_mi cor mi_o,ch'io non sia la tua vi_ta e tu la mi_
a, che per no_vo de_si_o E per nov_a spe_ranza i t'abbando_ni, Pri_ma che
que_sto si_ a mor_te non mi per_do
ni, pri_

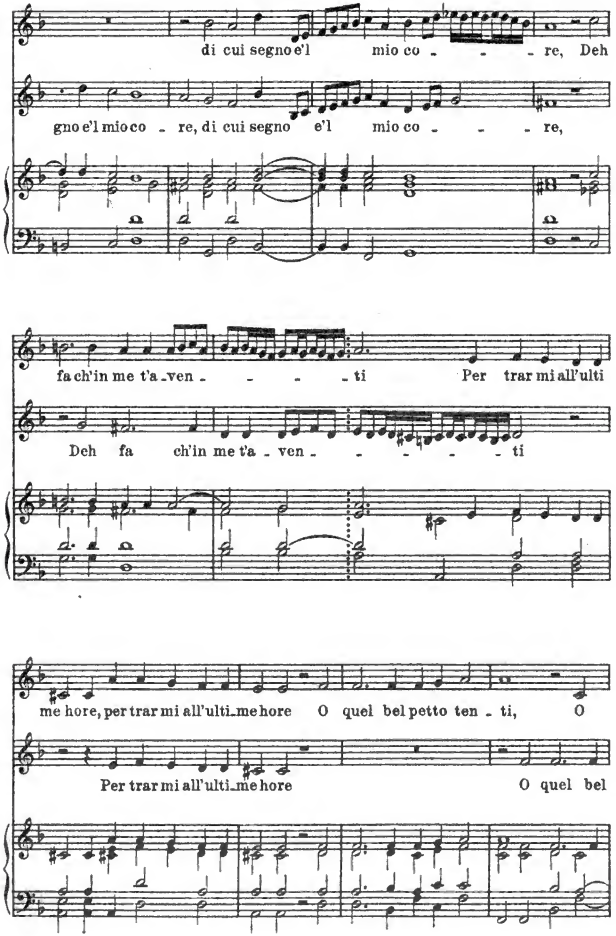

ma che que_sto si_ _ _ _ _ _a mor_
_te non mi per_do_ _ _ _ni, Che se tu se_quel
co_re on_de la vi_ta M'e si dol_ _ce, dol_ce e gradi_ _ _
_ _ _ _ _ _ta, D'o_gni mio ben ca_gion

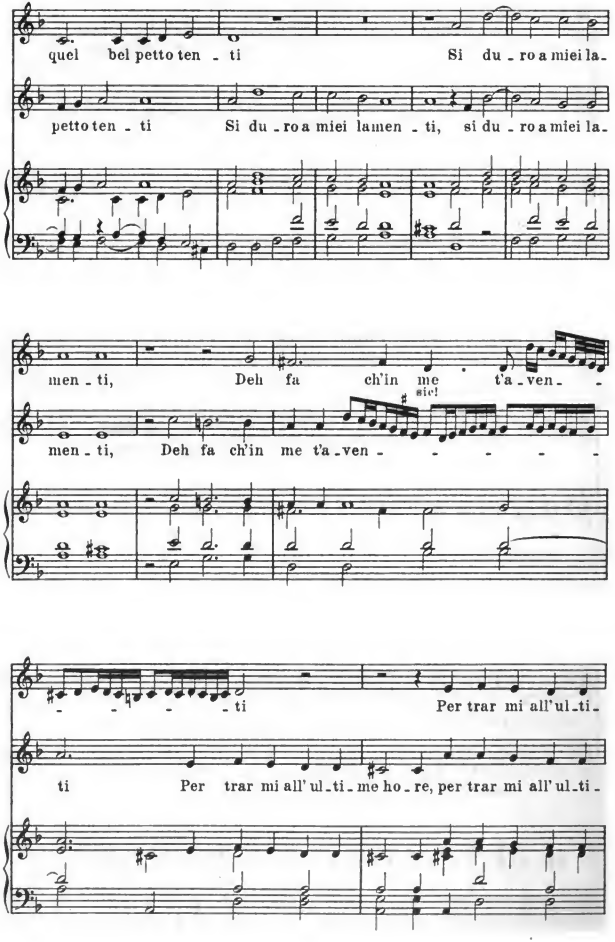

d'o - gni de - si - - - re come pos - so lasciar - ti e
non mo - - ri - - re, D'o - gni mio ben cagion d'o -
gni de - si - - re come pos - so lasciar - ti e non mo - -
- - ri - - - - - - - - - -

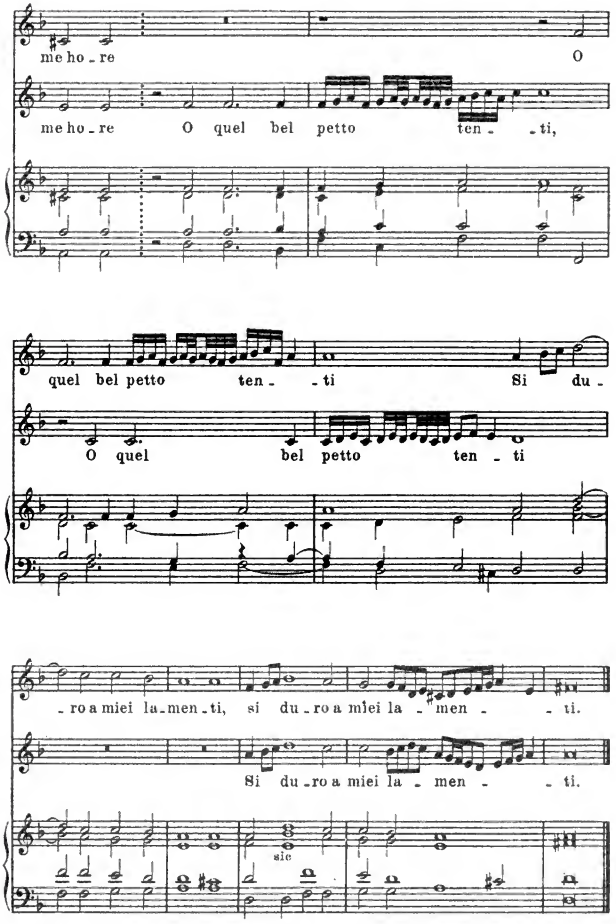


A doi Soprani.




di cui segno e'l mio co - - - re, Deh
gno e'l mio co - re, di cui segno e'l mio co - - - re,
fa ch'in me t'a - ven - - - - ti Per trar mi all'ulti
Deh fa ch'in me t'a - ven - - - - - ti
me hore, per trar mi all'ulti - me hore O quel bel petto ten - ti, O
Per trar mi all'ulti - me hore O quel bel


quel bel petto ten - ti
Si du - ro a miei la -
petto ten - ti
Si du - ro a miei la men - ti, si du - ro a miei la -
men - ti,
Deh fa ch'in me t'a - ven - -
sic!
men - ti,
Deh fa ch'in me t'a - ven - - - - - -
- - - - - ti
Per trar mi all'ul - ti -
ti
Per trar mi all'ul - ti - me ho - re, per trar mi all'ul - ti -

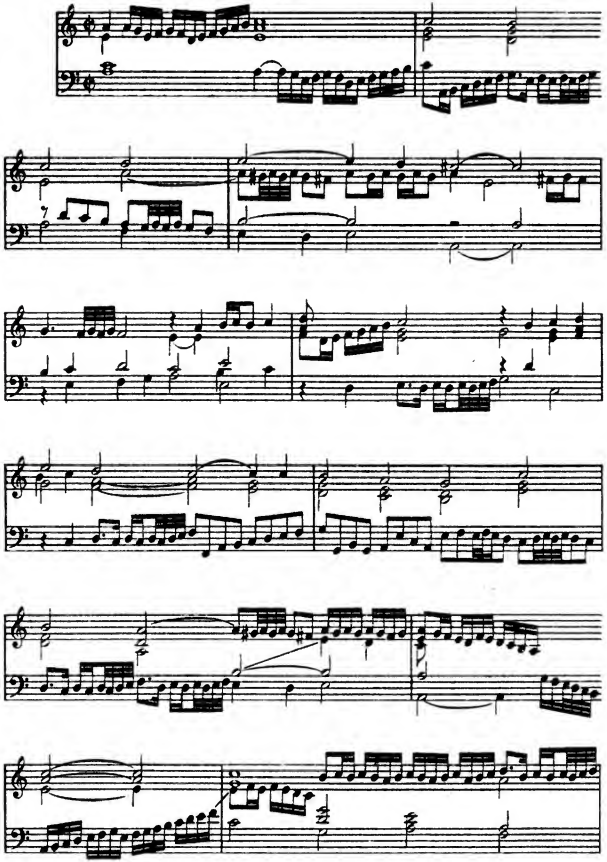

me ho - re
O
me ho - re
O quel bel petto
ten - - ti,
quel bel petto
ten - - ti
Si du -
O quel
bel petto
ten - ti
- ro a miei la - men - ti, si du - ro a miei la - men - - ti.
Si du - ro a miei la - men - - ti.
sic

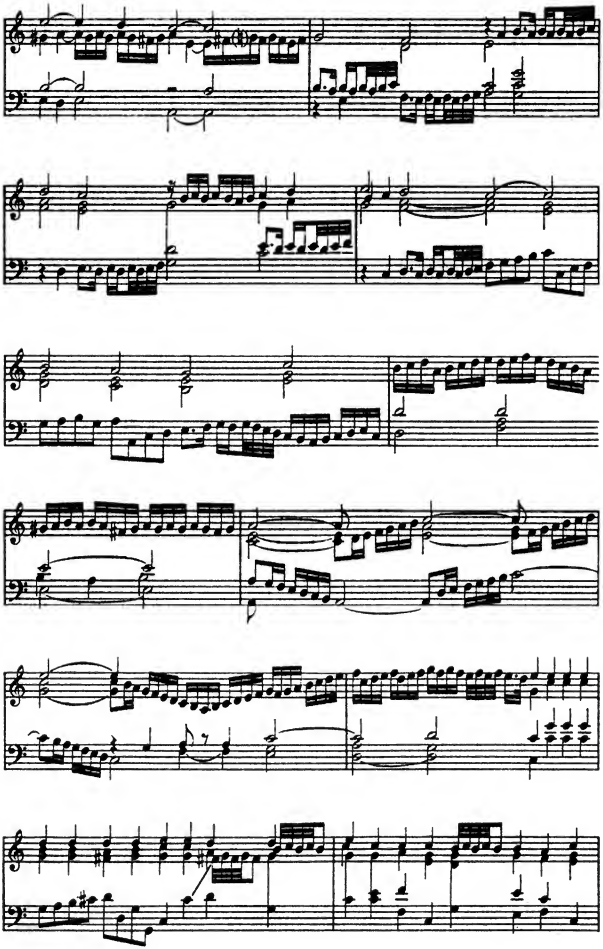
Vgl. S. 122.

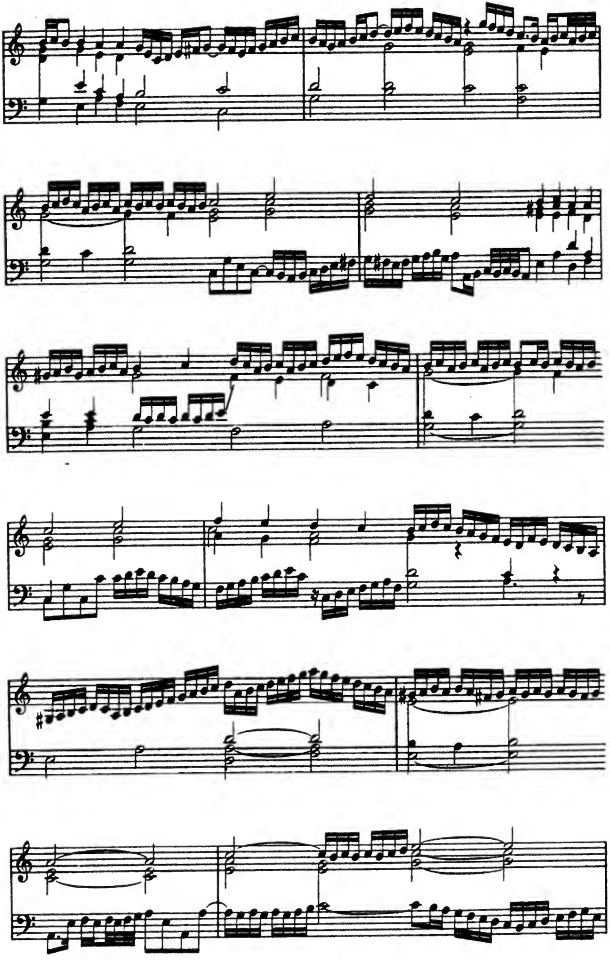
Canzoni d'Intavolatura d'Organo di Claudio Merulo.

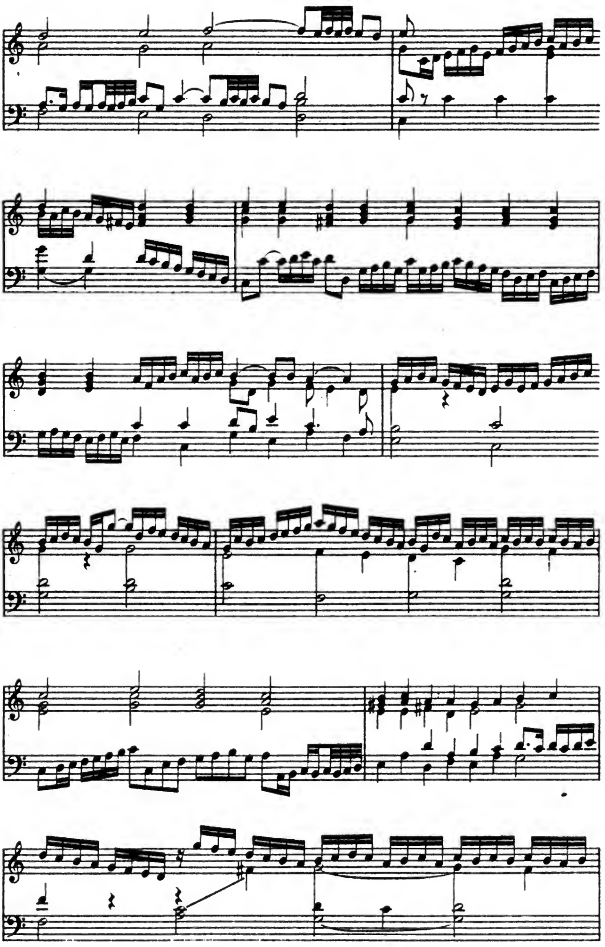
Lib. I. Venetia 1592.

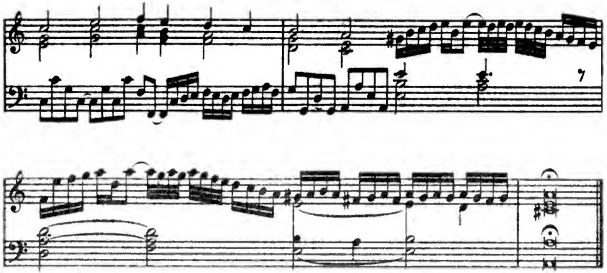
Canzon a 4. Dita La Zambeccara.





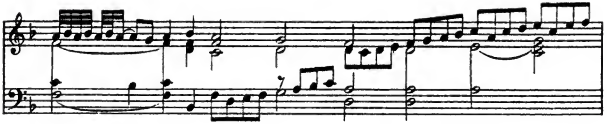




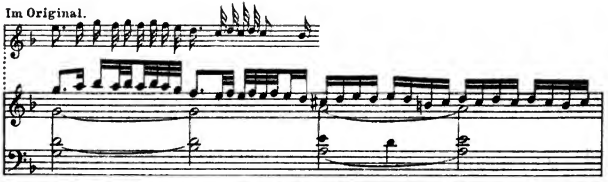


Canzon a 4. Dita La Rolanda.

Fol. 33.



Im Original.

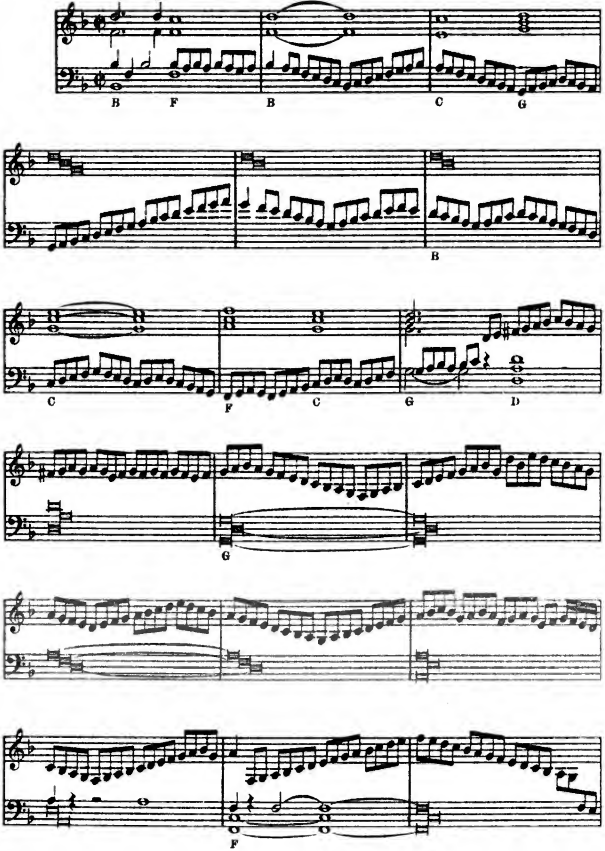


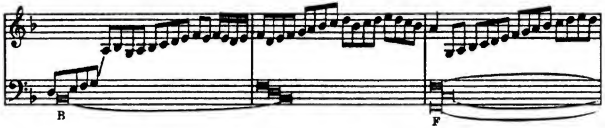
Toccata et Ricercari d'Organo.

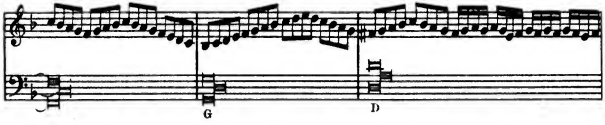
Vgl. S. 67 Anm. 3.

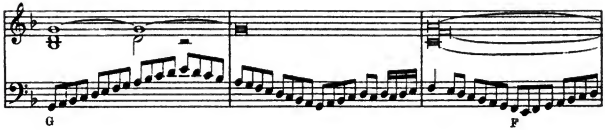
Del eccellentissimo Annibale Padoano già Organista della serenissima Signoria di Venetia. Novamente Stampate,et date in Luce. Venetia Appresso Angelo Gardano. 1604.

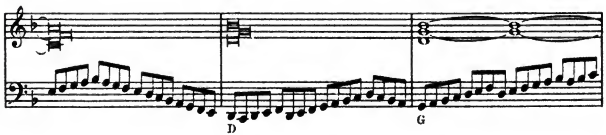
Toccata del primo tono.

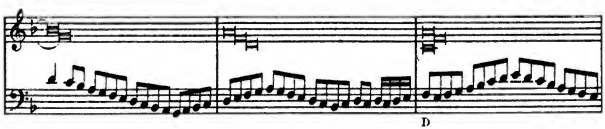


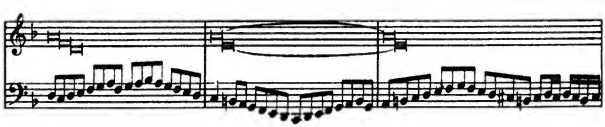

B
F

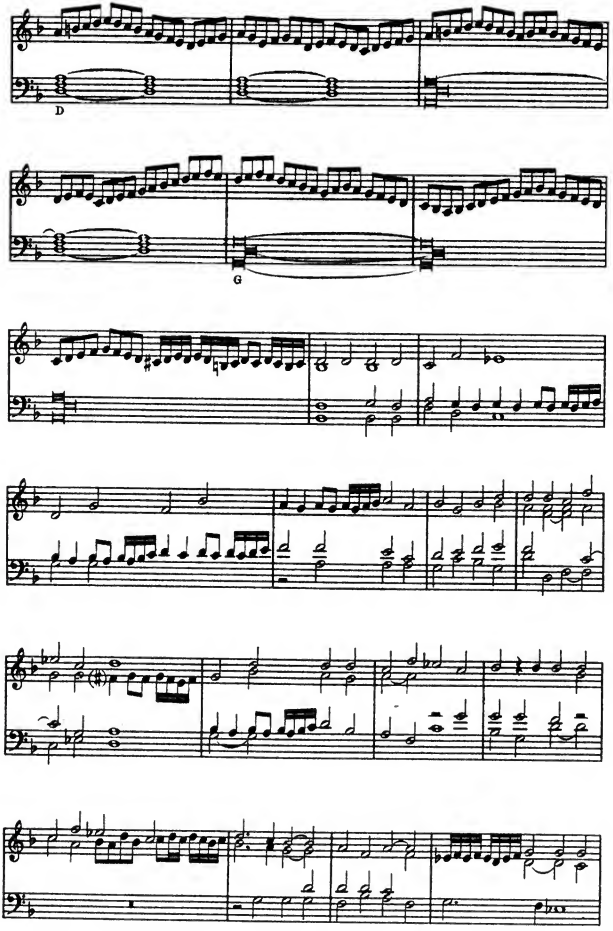

G
D

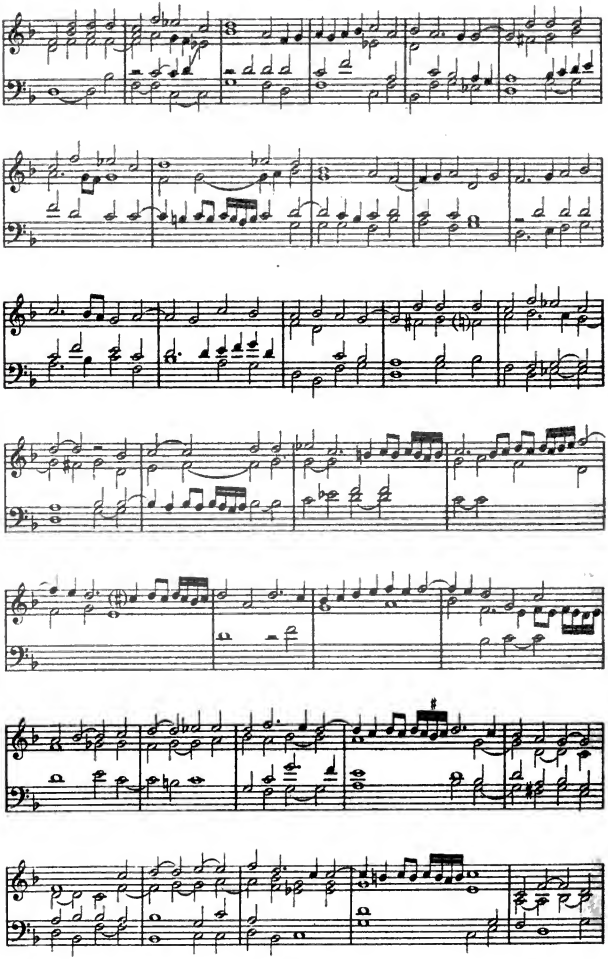

G
F

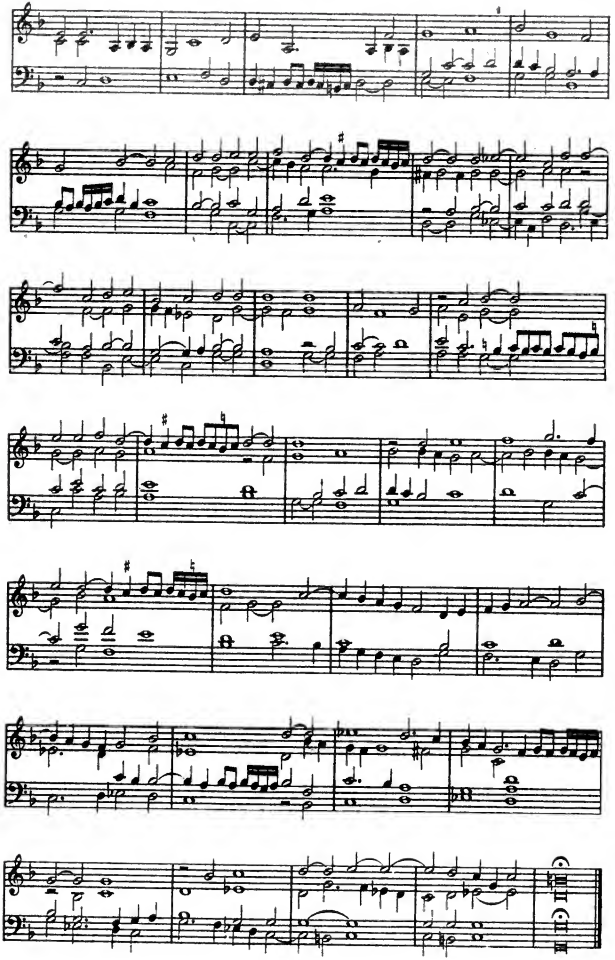

D
G


D




D
G

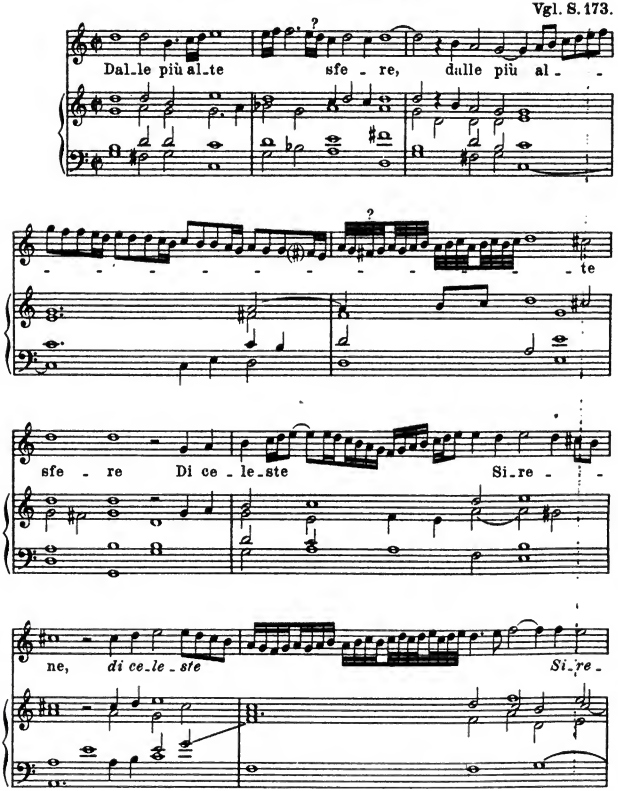




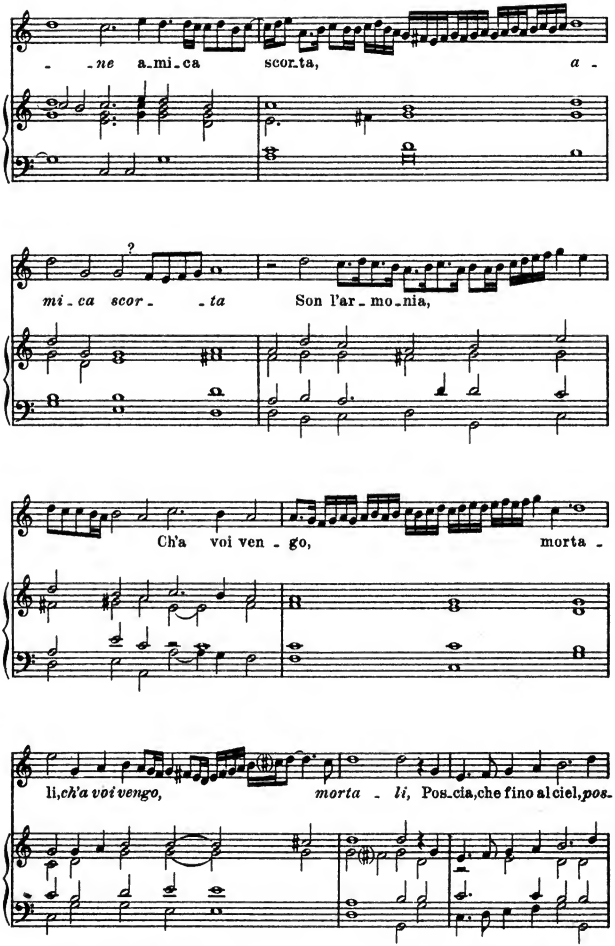
Intermedii e concerti...

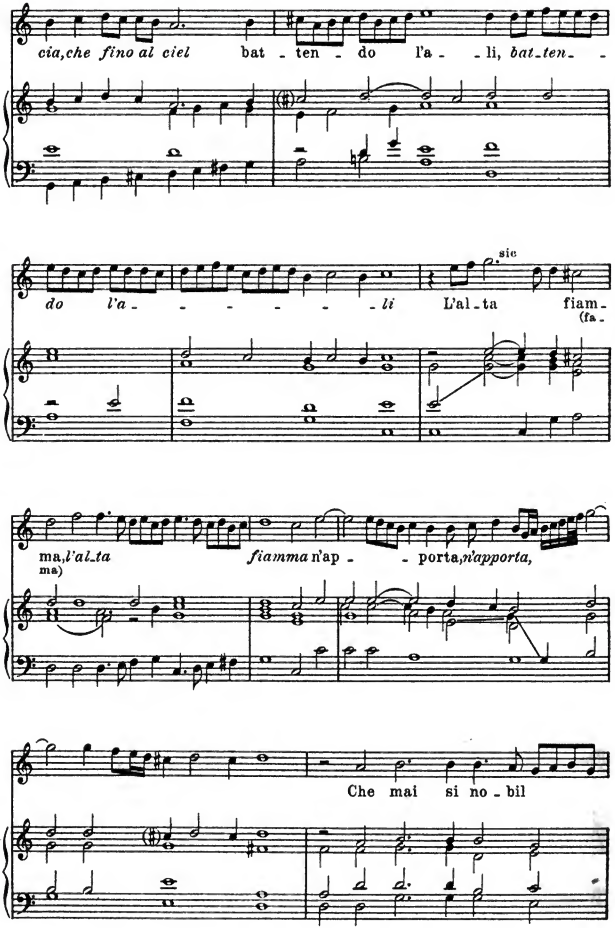
in Firenze 1589. Venedig 1591.
Komponiert von Antonio Archilei.
Gesungen von Vittoria Archilei.

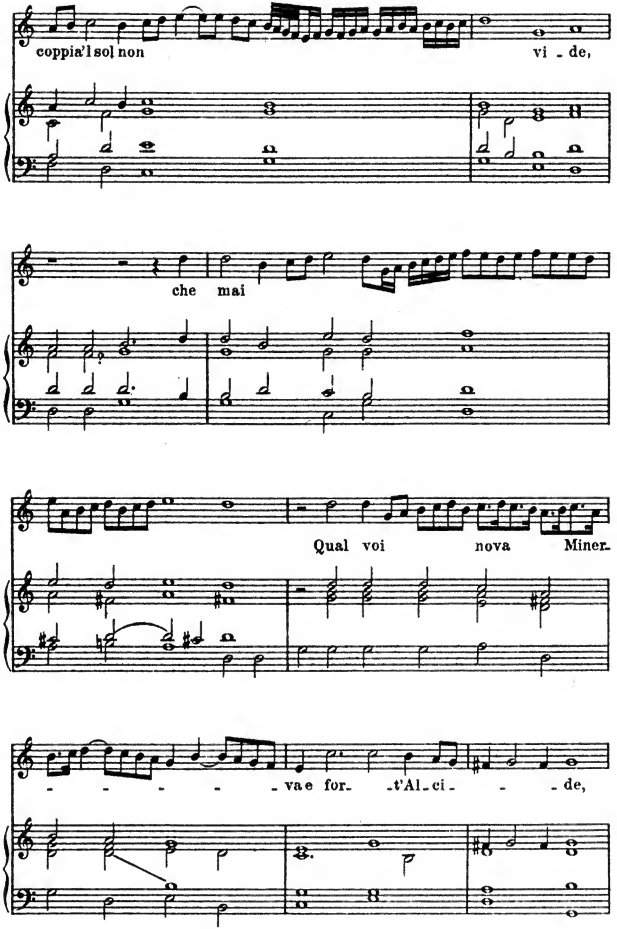
Vgl. S. 173.

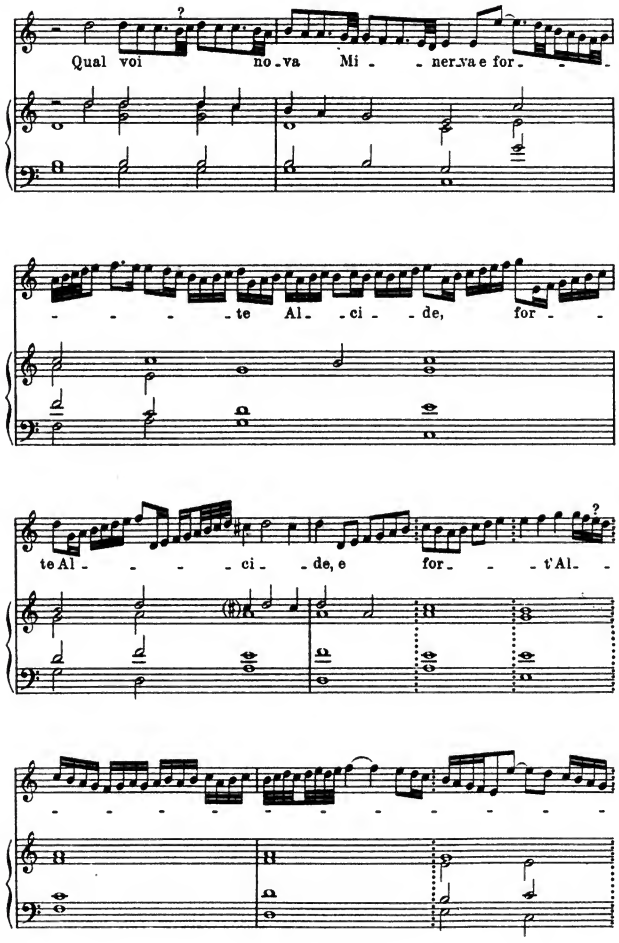


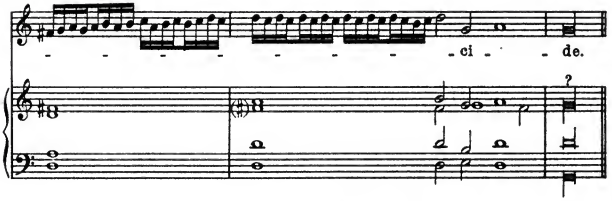
Anmerkung. An den mit ? bezeichneten Stellen sind offenbare Druckfehler oder Ungenauigkeiten des Originals geändert worden. Bezüglich der Textbehandlung läßt das Original viel zu wünschen übrig. Die hier gebotene Textunterlage hält sich möglichst eng an das Original. Man vergleiche die Solo-Madrigale von Luzzaschi. Die kursiv gedruckten Stellen sind die im Original nur angedeutete Wiederholungen.


- -ne a-mi-ca scor-ta, a -
mi-ca scor- -ta Son l'ar-mo-nia,
Ch'a voi ven-go, morta -
li, ch'a voi vengo, morta - li, Pos-cia, che fino al ciel, pos-

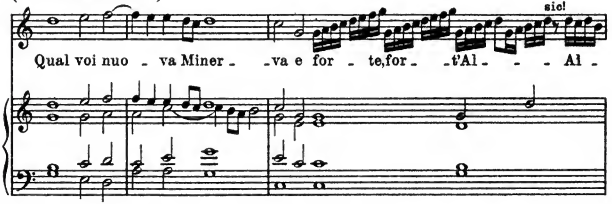

cia, che fino al ciel bat - ten - do l'a - - li, bat - ten - -
do l'a - - - - - - - li L'al - ta fiam -
sic
(fa -
ma, l'al - ta fiamma n'ap - - porta, n'apporta,
ma)
Che mai si no - bil

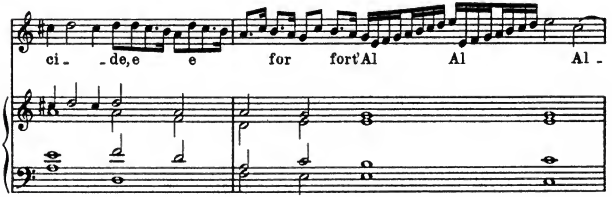

coppia'l sol non
vi - de,
che mai
Qual voi
nova
Miner-
- - - - - vae for- -t'Al-ci- - - de,

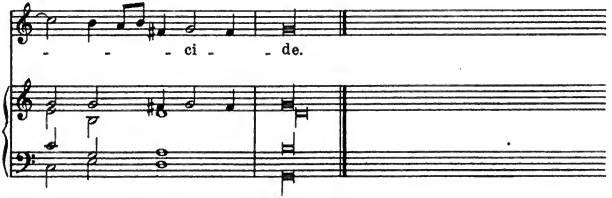

Qual voi no-va Mi-ner-va e for-
-te Al-ci-de, for-
te Al-ci-de, e for-t'Al-



(Ein zweiter Schluß.)







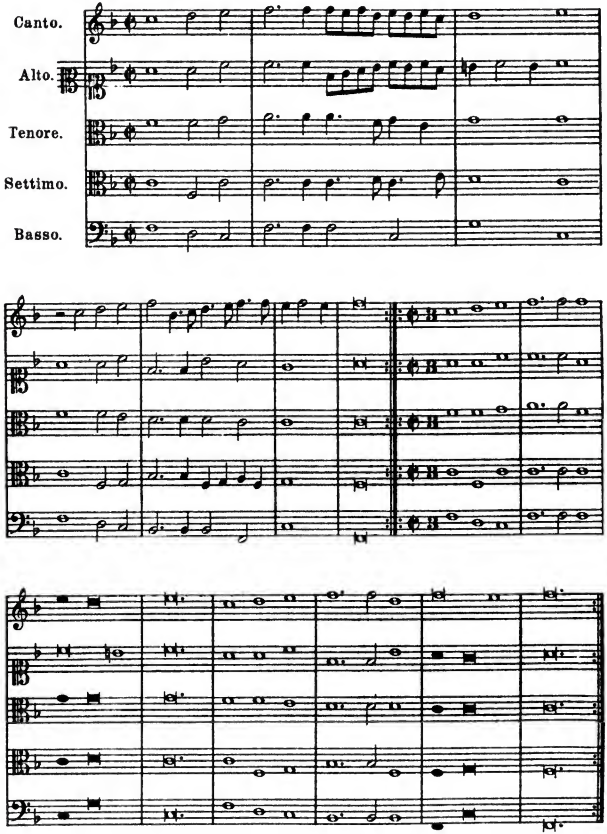
Aus den Florentiner Intermedien von 1589.

Secondo Intermedio.

Luca Marenzio.

Sinfonia.
à 5.

Vgl. S. 173.



Register.

Hauptstellen, längere oder wichtigere Abschnitte sind mit fettgedruckten Zahlen, weniger wichtige Stellen, bloße Erwähnungen oder Zitierungen sind mit gewöhnlichen Zahlen angegeben. Kleine Zahlen bei den Seitenangaben bedeuten Anmerkungen. A bedeutet Anhang. Für die Unterabteilungen eines Artikels gilt nur die eine darauffolgende Zahl, wenn nicht mehrere Seitenangaben durch u. (und) als zusammengehörig gekennzeichnet sind.

A.

Abbildungen von Kammerorchestern **184**.
Absetzen 12[1], **13**, — auf das Monochord (Bermudo) **20**, — von Mensuralmusik auf das Monochord **45**, **98**.
a capella-Periode 1, 81, 161.
Accent 118.
Adam le la Hale 189[1].
Adam von Fulda 81[1].
Affekt im Orgel- und Klavierspiel **138**, 143.
Agazzari, A., Über das Generalbaßspiel **206**, 210[1], A II 224, — Sein Traktat A I **216**.
Agostini, Lodovico 160.
Agricola, Martin, 81[1], 95, 110, 189, 191.
Aichinger, Gregor, 212.
Aiguino da Bressa 188.
Akademien 160, 162.
Alfonso II. von Este 158.
d'Ambra, Francesco 168.
Ambros 3, 58, 60, 84, 103[2], 136[1], 178[3].
Ammerbach, Nik. Elias, gen., 5, 6, — Umfang der Klaviatur 65, — Stimmung 78, 89, — Fingersatz 112, — über Mordanten 117, — Verzierungen 120, — Orgeltabulaturen 183, — Orchester in Deutschland **184**, 188, — Orgelbearbeitung *264*.
Amon, Blasius 184.
d'Ancona, Al. 162, 167[3], 173[3].
Anerio, F. *280—282*.
Annibale Padovano 67[3], 142, 145, 180, — Orgeltoccata *301*
Anordnung der Stimmen in Orgeltabulaturen 190.
Anschlag bei Sancta Maria **32**, 111.
Antegnati, Costanzo, Orgelpedal 168, — Stimmung **78**.
Anweisungen für Klavierspieler. Bermudo **12**, — Sancta Maria **45**, 53.
Apuleius 168.
Archicembalo 108, 143, 158, 159.
Archilei, Vittoria 173.
Archilei, Antonio 173, — Begleiteter Sologesang *306*.
Arcimusico 159.
Arena, Antonius de 59.
Ariost 154.
Armstellung 35, 113.
Arnold, F. W. 3.
Arnone, Guglielmo 201.
Aron, Pietro, Umfang der Klaviatur 63, — Stimmung **75**, 85, — Transposition **127**, 187.
Artusi 206[3].
As oder *gis* 74.
Ascanio 146.
Asola, G. M. 202, 204.
Asula s. Asola.

Attaingnant, Umfang der Klaviatur 65, 92, — Orgeltabulatur 5 u. 104 u. *260*, — Préludes **137**.
Auerbachs Keller 184[1].
Avison 139[3].

B.

Bach, Ph. E. 65, 111.
Balbi, L. 210[2].
Baldi, Accursio 171[2].
Bale, John 176.
Baltazarini 178.
Banchieri, A. 197, 201, 205, 206[2], 210[1,6], — über *basso continuo* **211** u. A II 223.
Barbieri, 60, 86[1], 148[1], 149[2].
Bardi, Giovanni 172.
Bargagli, Girolamo 172.
Bassano, Giovanni 200, 201.
Basso continuo **195**, — Theorie des — **205** f., — in Deutschland **212** f., — in den ersten Opern 206[3] — Bezifferung **208**.
Bati, Luca 174.
Bearbeitung mehrstimmiger Vokalsätze für Laute und Orgel **88**, — für Tasteninstrumente 106, 120.
Beaulieu 178.
Begleitung zum Sologesang 153, 157, — zum Recitieren 153—4, — eines Solo-Instrumentes auf dem Cembalo **155**.
Behaim, Paul **96** f., **186**.
Bellermann, H. 189[3].
Bembo, Pietro 82,
Bendidio, Lucrezia u. Isabella 160.
Bermudo, Juan. Inhalt seiner *Declaracion de instrumentos musicales* **9** f., 74, 78, 83, 85, 86,89[2], — Über Partiturspiel und Tabulatur **98**, 107, — Triller 115, — Chromatische Veränderung 117[1], — Gegen Verzierungen 119, 125, — Transposition **129**, 132, 156, 187, — Komponieren mit Partitur **188**, 193.
Bernhard, der Deutsche 67.
Bertoldo, Sperindio 65.
Besaitung s. Saiten.
Bezeichnung der Finger 14, 30, 114[1].
Bezifferung des *basso continuo* **208**.
Bianciardi, Franc. 206.
Bibbiena 177.
Bie, O. 71[1].
Bientino s. Buonavita.
Billi, Lucio 202.
Bohn, E. 191.
Bonini, Don Severo 209[1], A II 225.
Bottée de Toulmon, A. 60.
Bottrigari, E. 158.
Botstiber 131[2].
Bovicelli 124.
Breslauer Orgeltabulaturen 5, **191**, 195, 215, *275*.
Brown, R. 103[1], 149[3,4].
Brunnetti, G. 205, A II 226.
Buchner, Hans, Fundamentum 5, 6, 67, 85, — Fingersatz 112, — Verzierungen 114, — Kontrapunkt 133.
Buchstaben auf den Tasten 108.
Buhle E. 57, 69[2], 71.
Bühnenmusik **177**.
Buonavita, Antonio, gen. *il Bientina* **175**.
Burkhardt, C. A. H. 192[1].
Burlini, A. A II 225.
Buus, Jaques 5, 8, — Recercaren 106, 134, **141**, 145, *245*, — — Verzierungen 122, 141.
Buxheimer Orgelbuch 5, 64[4], 118.

C.

Cabezon, Antonio de 7, 25, 84 f., 107, 108, — Hymnenbearbeitungen 133, — *Tientos* 134—5.
— Hernando de 7, — Umfang seiner Klaviatur 64, 69, 84f.. 104, 108, — Fingersatz 113, — *Quiebros* 116. — Verzierungen 122.
— Juan de 25.
Caccini 157, 172, 173, 203, 205, 212.
Caffi 4, 83[1], 136[1], 150.
Calandria, la 177.
Calestani, G. 205, A II 222.
Camerarius, Joachim **91** f.
Campo, Theodoricus de 2, 57.
Canal, P. 154[2], 175[2].
Cantone, Serafine 201.
Canzone francese 260, 264.
Carro 171, 182, 185.
Cassina 167.
Casulana, Madalena 180.
Castligione 82, — dessen *Cortigiano* **152**, 183.
Catharina von Aragon 149.
Cavalieri 165, 172, 173[2].
Cavazzoni, Girolamo, detto d'Urbino, Orgelsammlung 65, 105[3], — Verzierungen 122, — Recercaren 140.
Cecchi, Giovanmaria 173.
Celler, L. 178[2].
Cerone 65—6, 70, — Stimmung **79**, Transponieren 131, — Recercarenkomposition **145**.

Cersne, Eberhard 60.
Cervoni da Colle, G. 175[1,2].
Chanson 92, 105, *260*.
Chapuis 153[1].
Chiavette 132.
Chilesotti 83[3].
Chorbuch 98, 136, 190.
Christian Herzog von Sachsen 5.
Chorton 130.
Chrysander 89[3], 90[1], 119[1], 155[2], 202[8].
Cima, G. P. 205[1], 209, A II 224.
Cini, Giovambatista, Intermedien **168**.
Clamatione 118.
Coelho, Rodrigues 134.
Cofanaria, la 168.
Concerto (*Conserto*) 169, 172, 173, 175, 208.
Consort 177.
Corazzoni 166[2].
Cornaro, Catharina 166.
Corsi, Jacopo 181.
Corteccia, Francesco 168 f., 170—71.
Cortigiano (Castiglione) **152**.
Cosimo de Medici 167.
Couperin, Triller 123[1], — Verzierungen **124**.
Coussemaker 116[1].
Croce, Giovanni, Orgelbässe 196, 197.
Crucifixus in Orgelstimmen 197, 198, 200, 201.

D.

Dalza, Ambrosio 140.
Damon and Pithias 177.
Dannreuther 123, 124[2, 6].
Daumen bei Verzierungen 23, 120, — auf schwarzen Tasten 34, 39, 112[2], 113, — untersetzen bei Tonleitern **14**, **35** f., **113**. — Bezeichnung des 114[1].
Davantes, Pierre 109[4].
Deering, R. 212[2].
Demantius, Christoph 104, 215[2].
Descrizioni **164**.
Deutlichkeit im Spiel **33**.
Deutsche Orgeltabulaturen 5, 107, 183, — Anordnung der Stimmen **190**, — Tänze in Tabulaturen 90, 104, — Orgelbässe 104, **212**, — Tafelmusik **179**, **183**, — s Liebhaber-Klavierspiel **151**. — Orchester **184**.
Diminutionen **48**, **114**, **118**, 155, s. auch Verzierungen.
Direktionspartituren 191.
Dirigent 184.
Dirigieren 12.
Diruta, Girolamo *Il Transilvano* **6**, 84, 111. — Fingersatz 112, — Verzierungen **117** bis **118**, **121—22**, — Transponieren **130**,
Partitur (spartieren) **193**, — Generalbaßspiel **211**.
Diskant in Orgelstimmen (bass. cont.) **205**, 209, 212.
Doddsley 176[2] f.
Domenico di Lorenzo 62, 63.
— da Pesaro 81[3].
Doni, A. F. 113[1], 140, 162[1].
— G. B. 89[3], — über Intermedien **182**.
Doppelgriffe, Fingersatz (Sancta Maria) **39**.
Doppelschlag 114, 115.
Dorati, G. 204[2].
Dufay 101.
Dur u. Moll im 15. Jh. 81[3].
Durchstreiche 126.

E.

Ebreo, Guglielmo 81[3].
Edwardes, Richard 177.
Eitner, R. 105[2], 110[2], 126, 151[3], 160[2], 187[1], 197[3], 202[7], 206[3], 212[1, 3].
Eleonore von Österreich 149.
Ellis, A. J. 73[1].
Elias, Nikolaus s. Ammerbach.
Elisabeth von England 186[1].
England, Klavier- und Orgelspiel in — **149**.
Englische Orgeltabulatur 4, 99, — Theatermusik **176**.
Ensemblemusik (Violen) 152, 182[2].
Erfindung der Tastenmechanik **59**, — des Pedals **67**.
Erfordernisse zum vollkommenen u. schönen Spiel (Sancta Maria) **30**.
Erhöhung (chromatische) 117[1].
Esaltazione della Croce **173**.
Estrambote 86[1].
Etüden **85**.
Exaquir **58**, 60.

F.

Falconio, P. 194[2].
Falso-Bordone-Sätze Sancta Marias 25[1].
Fantasia **132** f., — und Ricercar in Italien 139—40.
Fantasieren 13, **48**, **53**, 100, 108, **132**, — Virdung über das freie — **95**.
Fattorini, Gabriele 202, 204[1].
Fergusio, G. B. A II 225.
Fernando Medici 172, 175.
Ferrara, Kammermusik am Hofe von — **158** f.
Fetis 212[2].
Figueroa, Bernardino de 10. 22.

Finger, Bezeichnung der 14, 30, 114[1].
Fingersatz 5, 6, — bei Bermudo **14**, — bei Sancta Maria **33** f., — in kurzen Oktaven **36** f., — für Doppelgriffe **39**, **111** f.
Fingerstellung **31**.
Fiorino 159, 160.
Florentiner Monodisten 154, 157, 196, 203, 212.
Fogliano 73.
Francesco Medici 168, 171.
Francesco da Milano **140**.
Francesco da Pesaro 102.
Frankreich, über die mittelalterlichen Instrumente in — 60, — Intermedien-Aufführungen in — **177**.
Französische Orgelbücher 5, 104—5, Umfang der Klaviatur 65.
Frescobaldi 142, Pedal bei — 68, —Verzierungen **123** f., — Partiturspiel **210** f.
Froberger **124**.
Fronimo 68, **88**. 139[1].
Frottole **86**, **150**.
Fuenllana, Miguel 86, 107, — über Takthalten 109, — Lautentabulatur mit Sologesangstimme **156**.
Fugenkomposition **143**, s. auch Fantasia und Recercar.
Fugen, Verzierung von 23, 121.
Fugger, Raymund, Instrumentensammlung 148.
— Jorg 152
— Octavianus Secundus 152.
Fulda s. Adam.
Fundamentum von H. Buchner 6, 112, 133, 137, — organisandi von Paumann **4**, 133, 137.

G.

Gabrieli, Andrea, Orgelwerke 6, 7, 142, — Umfang der Klaviatur 65, — Verzierung **120**, 122, — Transponieren **132**, —Intonationen 138, 146, — Orgelbearbeitung *264*.
Gabrieli, Gio 6, 7, 121, 122, 132, 138, 142, 146.
Gafurius 10, — über Temperierung 72, 135.
Gagliano 174.
Galilei, Vincenzo 68, 72[3], — dessen *Fronimo* 88, — über den Affekt beim Orgelspiel **138**, — Recercarenkomposition **146**, — Lautenrecercaren *283—5*.
Gallus, Jos. 198, 200.
Gamba, B. 165[2].
Ganassi 10[1].
Gandolfi, 100, 167[5].
Gardane, Ant. 90[2].
Gardano, Angelo 202.
Gaspari 6.
Gastoldi, G. 210[1].
Gehrmann, H. 125[1].
Generalbaß **196**, — Theorie des — **205** f., — in Deutschland **212** f., — in den ersten Opern **206**[2], — Bezifferung **208**.
Generalbaßspiel, Gegner des — **210** f.
Generaldiskant **205**, 209, 212.
Gerle 83[2], 182[2].
Geschmackvolles Spiel **40**. **123**.
Gespaltene Tasten 17, 63, 74, 128, 131.
Gesualdo, Principe da Venosa **182**[2].
Ghizzolo, G. 205[1].
Giaccobi, G. 209, A II 224.
Giambullari 164[2].
Giovanni, Scipione 123.
Girolamo d'Urbino 6 s. auch Cavazzoni.
Gis oder *as* 74.
Glarean 10, 103.
Gleiche Bedeutung der Kreuz- und b-Töne 17, 76, 128, **130**.
Gleichschwebende Temperierung 72.
Glosas **48**, 114, 118.
God's Promises 176.
Goldschmidt, H. 124[7], 206[3].
Gorlier, Simon 105.
Gombart 135.
Grazzini, A. 169[2].
Groppo **117**, 141.
Grove, G. 189[1].
Gualterotti, R. 171[2].
Guami, G. 202, 205.
Guarini 160.
Guidiccioni, Laura 172.
Guido von Arezzo 59.

H.

Haberl 119, 135[1], 187[1], 196[2], 200[4, 5], 202[4, 8].
Halbtakt-Methode 45.
Handhaltung (Sancta Maria **30**, **111**.)
Hanna, Paolo di 141, 142.
Harmonielehre 50, *241—242*.
Haßler, Hans Leo 143, — Jacob 143.
Hauptfinger **34**, 43.
Hauptton, Betonung des — bei Verzierungen 116, 121.
Hausmusik des italienischen Edelmannes **152**, — am Hofe von Ferrara **158** f.
Hazlitt, W. C. 176[2] f.
Heinrich VIII. von England 103, 148 f., 185.

Heinrich III. von Frankreich 164[1].
Hieronimo s. Cavazzoni.
Hieronymus de Moravia, Orgeltriller 114 u. **116**.
Hipkins, A. J. 58[1], 59[2], 60[1], 61[2], 69[4].
Hoby 153[1].
Hof, Jorg vom 97.
Hofhaimer 2, 84, 89, 186.
Holzbläser 183[1].
Hopkins, J. 57[1].
Hoquetus 100, 101.
Hymnen, Orgelbearbeitung 86, **133**, — spanische —bearbeitungen **136**.

I.

Instrumentalkanzonen 198, **200**, *296*.
Instrumentensammlungen (Inventare) **148**.
Intavolieren **21**, **193**.
Intermedien, in Italien **163** f., *306—312*, — — musik im 17. Jahrh. **182**, — musik gedruckt **167** u. **172**, — in England **176** f., — in Frankreich **177** f., — in Deutschland **179**, **181** u. 183.
Inventare **148**.
Isaac, H. 189.
Isabella von Spanien 148, 149.
Italienische Recercaren **139**, — Hausmusik **152** u. **158**, — Intermedien **163** f., — Opernorchester **181**.

J.

Jachet Mantuano 13.
Jesuitendrama 181.
Jobin 83[2].
Johann (Juan) I. von Aragon 58, 165, 183[1].
Johann III. von Portugal 9.
— Herzog von Sachsen 448, 192.
— spanischer Prinz 149.
Josquin 51, 103, 106, *275*.
Julius II., Papst 167.
Jusquinus s. Salem.

K.

Kade 151[3].
Kadenzen 18, 19, 50.
Kamann, J. 96[1].
Karl V., Kaiser. 8, 141, 149.
Kiesewetter 162[2].
Klarheit im Spiel **33**, 111.
Klaviaturen, Umfang der — **61** f.
Klaviatur-Schema Bermudo 15— 17, Buchner 64.
Klaviermusik bei Nürnberger Patriziern **90** f., **186**, — am engl. Hofe **149**, — am sächsischen Hofe **151**.
Kleber 5, 64, 67, 89, — Takteinteilung 110[2], — Verzierungszeichen 115, — Präludien **137**.
Klemme, J. 192.
Kolman, Joh. 180.
Koloraturen 114, **118**.
Koloristen 84, 95, 122.
Komponieren, über das 81.
Kontrapunkt (Sancta Maria) **50**, **133**.
Kornmüller 102[2].
Kotter 5, 89, — Verzierungen 114, — Präludien **137**.
Kratzer 153[1].
Krebs 3, 7, 58, 60[1], 66[2], 89[3], 114[1], 117[1], 121[1], 122.
Kress, Christof **90** f., 186.
— G. von 90[3].
Kretzschmar 206[3].
Kreuz- und ♭-Töne gleichbedeutend 17, 76, 128, **130**.
Kuhn, Max 118[2], 155[3].
Kurze Oktave 15[1], 62, 64, 66, — Fingersatz **36** f.

L.

Läufe (Tonleitern) **33** f.
Landino, Franc. 2, 102.
Lanfranco, Giovanni, Umfang der Klaviatur 63, — Stimmungsmethode **76** f. 80,85, 130.
Lasca, Il. 169[2].
Lassus 120, 165, **179** f., *264*.
Laute, die 82, 153.
Lautenbücher 82, — deutsche 83, **88**, — französische 83, — italienische 83, **88**, 140, 183, — spanische 83, 86, 156.
Lautenisten, Stellung in Deutschland **185** f.
Lautenkunst 82, — in Deutschland 84 u. 88.
Lautenrecercaren, Spinaccino **140**, — Galilei **147**, *283* f.
Lautensack 90, 95, 96, **186**.
Lautenspiel **126**.
Lautentabulatur (Schlick, Fuenllana) **156**.
Lavoix, H., fils 158[3].
Lehrgang im Klavier- und Orgelspiel nach Bermudo **12** f., — nach Santa Maria **29**.
Lehrmeister im Orgelspiel 57, 92, 93, — notwendig für Klavier- u. Orgelspiel 83.
Leierkasten 147.
Leo X., Papst 167.
Leoni, G. B. 161.

Leoni, Leone 210.
Lieder zur Laute **153**.
Liegnitz 192.
Liepmannssohn 188[1].
Liliencron, R. v. 26.
Loeffelholz 5, 183.
Loose, W. 97[2].
Lullisten 125.
Lorenzo Magnifico 102, 167.
Luzzaschi 7, 142, 145, — Solo-Madrigale **157** f., 209, *286* f.

M.

Machault, Guillaume de 59.
Madrigal Solo **157**, *286* f., — als Instrumentalmusik 182, 194, — Texte **161**.
Magnificat 103, 131.
Malvezzi, Alberigo 172.
— Cristofano 172, 209.
Maifestspiele in England **176**.
Manieren **40** f., **114** f., 123, — Lombardische — 125.
Mannucci, Piero 178.
Mantuani, J. 167[5].
Marenzio 172, 173, *312*.
Margherita, Herzogin von Este 158 f.
Marini, Biagio 125[3].
Marsili, Bastiano 171[2].
Massaino, T. 205, 205[1], 208, A II. 223.
Matteo del fu Paolo da Prato 62.
— da Siena 57.
Mellini 164[2].
Memo, Dionisio **103**, **150**.
Mensuralmusik 9, — auf das Monochord abzusetzen **45** u. 98.
Merula, T. 210[2' 5], A II. 225.
Merulo 5, — Recercaren 65, 134, 142 u. 145, — Methode des Orgel- und Klavierspiels 84, — Verzierungen **122**, — Orgelcanzonen *296*.
Messe mit Instrumenten 166, 179, 192.
Milano, Lodovico da 57.
— Francesco da **140**.
Minuta **121**, 141.
Mitteltönige Temperatur 72, 73.
Modi (Tonarten) 15[2], — accidental (transponiert) Bermudo **17** f., — Sancta Maria **50**, — Cerone 131, — bei Verzierungen zu beachten 14, 45 u. 116.
Molza, Tarquinia 160.
Monochord 17, — Absetzen auf das **20**, — Stimmen des **54** f. u. **70** f., — erstes, in Italien und Spanien 60, — über den Namen 69[4].
Monodisten 154, 157, 196, 203, 212.
Monte, Filippo de 182[2].
Monteverdi 181, 206[3].
Morales, Christoval de 10, 22, 134.
Moravia, Hieronymus de 114, 116.
Mordent **114**, **117**.
Morphy, G. 8, 64[3], 86, 135[2], 156[1].
Mortaro, Ant. 121, 200, 201, 204[2].
Motetten als Unterhaltungsmusik **183**.
Mozart, Leop. 81[2].
Muffat, Georg, Manieren 125.
Muris, Johannes de 57.
Musik, stille 185.
Musiklehre (Bermudo) **10** f.

N.

Nachahmungen 51.
Nagel, W. 103[1], 148[4], 149[4], 186[1].
Nantermi, O. A II. 223.
Neithard 72.
Nerici 57, 62[2], 67, 102[2].
Neusidler, Hans 83[2], 185.
Niederländische Orgeltabulatur 106.
Nodari, G. P. A II. 222.
Noldi, Antonio 173.
Nolhac, P. de 164[1].
Nörmiger 5, **151**.
Nottle, Bonifacius 97.

O.

Oktave, kurze 15[1], 62, 64, 66, — Fingersatz **36** f., — Oktavverdopplung **20** u. **125**.
Orchester (Intermedien) **166** f.
Orchesterstimmen improvisiert über den *basso continuo* **206**[3].
Organetto, Organino, Organo di legno **147**.
Organisten in Italien 2, 6, **136**, — in Deutschland **104** u. **190**, — Stellung der — in Deutschland bei Tafel- und Hochzeitsmusik **185** f.
Organistenprobe **136**.
Orgel in der Haus- und Theatermusik **147** f.
Orgelauszug 141.
Orgelbau 69, — in Lucca (15. Jahrh.) **62**.
Orgelklaviaturen, Umfang der **62** f.
Orgelkunst, venetianische in England **149**, — norditalienische **102**.
Orgeln, Bermudo über **23**, Verbreitung der **57**.
Orgelstimmen (bass. cont.), ihre Benennungen **204**, — ihre Gestalt **205**.
Orgeltabulatur, älteste englische **4**, **99**, — Buxheimer 5, — deutsche 5, 90, **104**, 107, **183** u. **190**, — französische 5 u. 104, —

italienische 5, 6, 104, **105**, 126 u. 141, — niederländische **64** u. 106, — Druckprivileg (1498) 106, — Anordnung der Stimmen in 190.
Orgelpartituren **191**.
Orgelunterricht, Besprechung des **80** bis **107**.
Orgelverzierungen 114.
Orgelwerke vor und im 16. Jahrhundert **99** f.
Ornithoparchus 10, 190[1].
Ortiz, Diego 10[1], — Begl. eines Solo-Instr. auf dem Cembalo **155**.
Oviedo. G. F. de 149[2].

P.

Paarweise Behandlung der Stimmen 53, 136.
Pacheco, Ysabel 9.
Padovano s. Annibale.
Paesler 6, 64[1, 4], 112[1], 114[2].
Paix, Jacob 5, 142, — über Koloraturen **121**, — Canzoni francese 142, — Orgeltabulaturen 183.
Palestrina 119, 134.
Parabosco 105.
Parazzi, Ant. 202[3].
Pareia s. Ramis.
Partitur 20, 98, 173, — beim Komponieren **187** f., — in Deutschland 189, 190[1], 192 u. **213** f., — Zusammenhang zwischen — und Orgelbässen **203**, — *contra* Basso continuo **210**.
Paumann 2, — Fundamentum organisandi 4, 84, 118, 133, 137, 186.
Pedal 61, 63, **67** f.
Pedrell 7, 25, 26, 58[3], 112[1], 148[1], 183[1].
Pellegrina, la 172.
Peperara, Laura 160.
Peri, J. 157, 173, 181, 182, 203, 205.
Pesaro 165.
Petrucci 106, 139.
Pfudel 192[2].
Philipp II. von Spanien 135[1], 148.
Piccioni, G. 210[5], A II. 224.
Pictorius, Friedr. 184.
Piena voce 154.
Pietro della Valle **89**.
Pigna 160.
Poglietti 124.
Pontio, Pietro 3, 139[3], — über Recercarenkomposition **144**.
Porta, E. 209[4], A II. 226.
Praetorius, M. 59, 66, 67, 104, — Oktavverdoppelung in der Vokalmusik 126, — Intermedienkunst 183, Instrumental-Motetten in der Kirche **185**, — Generalbaß 206 u. 215.
Préludes (Attaingnant) **137**.
Puliaschi, G. D. 209[4], A II. 226.
Punctus serpens 124.

Q.

Quantz 81[2].
Quiebro 37, 38, **41** f., **115** f.
Quinte, temperierte **72**.
Quintiani, Lucretio 198, 205.

R.

Radecke, Ernst 88[2].
Ramis de Pareia 60, — Umfang der Klaviatur **61**, — Stimmen des Monochords **71**, 74, 114[1] u. 128.
Recercadas 155.
Recercaren, der Begriff in Italien **139**, — Entwicklung **139** f., — Theorie **143** f., — von Buus 5, **141** u. *245*, — von Cavazzoni 105 u. 140, — von Luzzaschi 142 — von Merulo u. Gabrieli 65 u. 134, — von Willaert 140, 141, — Gegner des —spiels **146**, — für Laute 140, 147 u. *283*.
Recitation mit Begleitung **153** f., 161.
Redobles (Bermudo) **13**, 18, 23, 33, — (Sancta Maria) **41** f., **115**.
Register der Orgel 24, 63, 68, **147**, 167, 184, — bei dem Generalbaßspiel **209**.
Respondieren der Orgel zum Chor **23**, 129.
Ribrochus 204, 210.
Ricercar s. Recercar.
Riemann, H. 57[1], 100, 101[1, 3], 110[3], 116[1], 160[2], 187[1], 195[3], 212[2, 3].
Rimbault 57, 71,
Rinuccini 161, 172.
Ritter, A. G. 3, 7, 26, 139[2].
Rognoni, D. A II. 222.
Rolland, R. 162[3].
Romanzen, spanische 135, 153, 156.
Romei 160[1], 161.
Rore, Cipriano da 180, 194.
Rossi, Bastiano de 172[2].
Rucellai, Palla 172.
Rudhart, F. M. 179[1].

S.

Sabellicus 67.
Sagudino, Nicolo 103, **149**, 153, 176.

Saiten des Clavichords 69, 71, — Baß— der Laute 68.
Salem, Jusquinus (Lautenist) 206[3].
Salinas 72[3], 73, 78.
Salmon 178.
Sancta Maria 8, **25** f., — Absetzen 98, 107, — Anschlag **111**, — Diminutionen *(Glosas)* **120**, Fantasieren **132**, — Fingersatz **112**, — Handhaltung 111, — als Komponist **135**, — Manieren **123**, 125, — Musikbeispiele *236* f., — Saitenbezug des Monochords 69, — Stimmung **78**, 79, — Takt **109**, — Transposition **130**, — Triller (*Redoble* u. *Quiebro*) **115** f., — Umfang der Klaviatur 64. Vgl. auch Inhaltsübersicht zu Kap. 1.
Sandberger 95,[1] 96[1], 143, 148[6], 179[1], 185, 187[1].
Sängerinnen am Hofe zu Ferrara 160.
Sannemann 81[1].
Sanuto **103**[1], 149, 163, 166, 176[1].
Schadaeus, Abraham 214.
Scheidt, S. 192.
Schema der Klaviatur 15, **16**, 64, 85.
Schlecht, Raymund 141.
Schlick, Arnold 5, — Umfang des Orgelmanuals und Pedals **61**, — Pedalspiel **67**, 69, — Stimmung **73** f., — Lautentabulatur 156.
Schmid, Bernhard der ält. 5, — Umfang der Klaviatur 65, 183.
— Bernhard d. jüng., Umfang der Klaviatur 65.
— Anton 106[2]. 167[5].
Schneider, M. 137[1].
Schubiger 57, 71, 108.
Schütz, H. 200[1].
Schwarz, Rudolf über Frottole **150**[2].
Segni, Giulio 105.
Segni 164[2].
Seiffert 3, 83[1], 84[1], 121[1], 134[1], 139, 140, 142, 192[3], 202[8].
Sestina 146.
Simonsfeld, H. **206**[3].
Singschulen **80**.
Singstimme zur Laute **156**.
Soderinus, A. 200.
Solerti 159, 160[1] f., 161[1], 162, 163[1], 164[1], 172[2].
Sologesang 161, — zur Laute **153** u. 173 — Madrigal mit Klavierbegleitung **157**.
Solospiel, Violone **155**.
Sophie, Herzogin von Sachsen 151.
Sostentatione 117[1].
Spartieren **193**.
Spielen vom Chorbuch **20**, **98**.
Spinaccino, Francesco 140.
Spitta 125.
Squarcialupi, Ant. 2, **100** f., 118.
Staden, Johann 214.
Stadlmayr, Johann 213.
Stadtpfeifer 183, 185.
Stainer 101[3], 165[2].
Stille Musik 177, 185.
Stilunterschied zwischen Vokal und Instrumental 81.
Stimmung des Clavichords **54** f. u. **71**, — der Tasteninstrumente **70** f., — des Violones mit dem Cembalo **156**.
Streichquartette, -trio-quintette 152, 167, 180, **182**[2].
Striggio, Alessandro 169 f., 173, 180, 181.
Strozzi, Giovambatista 172.
— Piero 172.
Sweelinck 143.

T.

Tabarrini, M. 165[2].
Tafelmusik **180**, **183**, — Stellung des Organisten bei — **185**.
Takt **29** f., 45, 85, 86, **109** f..
Taktstrich **109** f., 193. 204.
Tanaka, Shohé 72[1], 73.
Tanz, Traktat über den — 81[3], — stücke 90, 105, 151, 186, — spieler 111.
Tasso 160.
Tastar de corde 140.
Tasteninstrumente, Namen der besaiteten 59[2], 60. — Beschaffenheit der —**69**.
Tastenmechanik, Erfindung der 59.
Tellez, Baltasar 20.
Temperierung **72**.
Text bei Instrumentalkompositionen 81, 99, **102**, — bei Partituren und Generalbaß 191, 204.
Thema des Recercars **144** f.
Thürlings, Ad. 187[1].
Tientos 87, **134**, 145.
Tini und Besozzi (Tini und Lomazzo) **196**.
Toccata für Orgel (Annibale Paduano) *301*.
Tonarten (Modi) und ihre Transposition **17** f., **50**, **130** f., *229—232*, *236—240*, *283—285*.
Tonleitern **14**, **33**, 85, **113**, *228*.
Torchi, L. 65, 105[4], 140, 182[2], 195[1], 206[3].
Transposition **17** f., **23** f., **50**, 108, **127** f., 154, 191, 213.
Tremolo **117**.

Triller (*Redoble* u. *Quiebro*) **13**, 23, **41** f., **114** f., — nach beiden Seiten des Haupttones **14**, 115.
Trojano, Massimo **179**.
Turettini, Paolo 57.

U.

Übungsstoff für Klavierspieler und Sänger **85** f.
Übungszeit, nach Bermudo 13, 14, — nach Sancta Maria 48, 53, 107.
Umfang der Klaviatur **61** f., — Pedal 61.
Umkehrung 142.
Unterschied zwischen Klavier- u. Orgelspiel 111. — Instrumental- u. Vokalmusik **81**, **143**, — Sologesang u. mehrstimmigem **153**.
Urbino, Girolamo d' s. Cavazzoni.
Usper, Franc. 210[2].

V.

Valdrighi 4, 60, 148[2], 160[4], 167[3].
Valente, Ant. 195.
Valle, Pietro della **89**.
Van der Straeten 58, 60[1], 64[2], 69[1], 149[1], 184[1].
Variationen 87, 90, 139.
Vasquez 13, 86, 110[1].
Vecchi, Orfeo 200, 202.
Veglia 171.
Venegas, Luis 7, 10[1], 13[1], 64, 104.
Venosa s. Gesualdo.
Verbreitung der Tasteninstrumente **57**.
Verdeckung unreiner Konsonanzen 18, 19, — durch Verzierungen 74, 117[1].
Verovio, Italienische Tabulaturen und Bearbeitungen **126**, 157, *280*.
Verzierungen, Bermudo **22** f., — Sancta Maria **41** f., u. **48** f., 84, 101, **114** f., — Betonung des Haupttones bei — 116 u. 121, — bei unreinen Tönen 74, 117[1], — ausgeschriebene 118, 122, — besonders in der Oberstimme 14, 101, **118**, — übermäßige **22**, **119**, — gleichmäßig zu verteilen 48, 120, — bei Imitationen 48, 120, 121, 141, — freie Ausführung der — 123, — bei dem *basso continuo* **209**.
Verzierungskunst eine Improvisationskunst 122, 125.
Viadana **196**, 202, 204, 206, 209[1, 4], 210[1], 212, 213, 214.
Vicentino, Nicola 17, 70, 108, — über Diminuieren **119**, u. 209, Fugenkomposition **143**, — Singen mit Instrumentalbegleitung **154**, 158, 159. Spartieren **193**.
Victoria, Thomas Ludovicus de 134, 201.
Vihuela 17, 54, 86.
Villancicos 13, **86**, 135.
Villanis, L. A. 60[1].
Vincenti, Giacomo 196, 201.
Vincentius, Caspar 214.
Violone als Soloinstrument **155**.
Virdung 59, 61, — Besaitung des Clavichords **69**, — Stimmung **71**, 85, — Freies Spiel **95**, — Takteinteilung 110, — Orgeltabulatur 191.
Virginalspiel in England 82[1], 149.
Visconti, Prospero 206[3].
Vittoria organista 113[1].
Vittoria, T. L. s. Victoria.
Vivaldi 125.
Vogel, E. 167[4, 5], 172[1], 181[1], 208[1].
Vorzeichen 19, 129, 130.

W.

Waisselius 83[2].
Walther J. G. 124.
Wangemann, O. 57[1].
Wasielewski 3, 125[3].
Weckerlin 60[1], 178[2].
Weitzmann 72[1], 78[2].
Werekmeister 72.
Werra, E. v. 131[2].
Werth, Jacques de 185.
Willaert, Adrian 5, 8, — Recerearen 106, 134, 140 u. 141.
— Caterina 181.
Winterfeld, K. v. 3, 162[2], 202[3].
Wolf, Joh. 2[1], 4, 60[1], 100, 101, 102[1], 118, 194[4].
Wooldridge 4, 189[1].
Würthmann, F. 179[1].

Z.

Zacconi, Lodovico 89, 155[2].
Zarlino 59[2], 69, 70, 73, 78, 79, — über Transponieren **128**, — über Recitieren **154**.
Zeitraum zur Erlernung des Klavierspiels (Bembo) 82, — (Bermudo) 83, 94, 99, 131.
Zoilo, C. A II. 226.
Zuane Maria 150.
Zucchini, Greg. 202.
Zusammenhang zwischen Partituren und Orgelbässen **203**.
Zweistimmiges Spiel 51.

ML 465 .K55 1910
Orgel und Klavier in der Musik
Stanford University Libraries
3 6105 042 977 707

ML465
K55
1910
MUSIC
LIBRARY

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

OCT 25 1972
MUSIC LIBRARY
APR 5 1973
MAY 8 1973
MUSIC LIBRARY
MAR 13 1974
MUSIC LIBRARY
SEP 5 '78 Q
JUN 30 2000